

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV (BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y
LITERATURA HISPANOAMERICANA)**



TESIS DOCTORAL

**Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y
República Dominicana**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Andrés Manuel Martín Durán

Directora

Ana Valenciano López de Andújar

Madrid, 2014

Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana



**Tesis doctoral de
Andrés Manuel Martín Durán**

Director: Ana Valenciano López de Andújar

**Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
2014**

A Manuela y a Andrés.
Donde quiera que estén,
cuando quiere que les encuentre.

Esta tesis doctoral es el fruto de años de trabajo e investigación entre dos continentes. Un largo viaje que comenzó en Madrid y alcanzó su cenit en Cuba y República Dominicana. Una tesis doctoral que maduró a ambos lados del Atlántico y se redactó en Madrid, Santo Domingo, La Habana, Baracoa, San Juan de Puerto de Rico, Brasilia, Barcelona, El Escorial y Ottawa. Su génesis fue una clase de Literatura Hispanoamericana en la que la profesora Ana Valenciano comentó las lagunas investigadoras que existían en el romancero tradicional de la América hispana, animando a los alumnos a elegir la tradición oral de Hispanoamérica como tema de tesis doctoral. He de agradecer a Ana Valenciano no solo la sugerencia de la tesis de la que es directora, sino el apoyo, la paciencia, la ayuda, los consejos y el aliento que ha derrochado en todos estos años de trabajo en común para llevarla a cabo. Ana ha guiado cada una de las fases de mi investigación y sin ella esta empresa podría haber naufragado. Igualmente quiero dar las gracias a Juana Martínez Gómez, directora del Departamento de Filología Española IV de la Universidad Complutense de Madrid, así como a todos y a cada uno de los miembros del mismo, con los que estoy en deuda por el cariño con el que me acogieron y por el apoyo que siempre me han brindado; también a Jesús Antonio Cid, mi profesor en varias asignaturas de licenciatura y doctorado, en quien siempre encontré aliento y una generosa disposición para ayudar a colmar con su saber mis lagunas filológicas.

Esta tesis no sería posible sin los centenares de mujeres y hombres que en Cuba y República Dominicana se brindaron a colaborar desinteresadamente en la misma como informantes, regalándome el precioso saber que atesoraban en sus memorias. Todos ellos figuran en esta tesis doctoral con nombre y apellidos. Personas sencillas y humildes, con la bonhomía de la buena gente, que, sin conocerme, me acogieron en su gran mayoría con una generosa hospitalidad propia de otras épocas, a quienes es obligado expresar mi gratitud y a quienes especialmente va dedicado este trabajo doctoral, con la tristeza de que –dada la avanzada edad de buena parte de ellas cuando llevé a cabo mis encuestas de campo– muchas no podrán tener noticia ya de este reconocimiento. Investigar el folclore y la literatura oral en el siglo XXI es, en

cierta medida, un trabajo de arqueología: en vez de estratos del terreno se escudriñan los estratos –a menudo latentes– de la memoria, para tratar de rescatar un material escondido que, a diferencia de los restos arqueológicos, podría ser irrecuperable para siempre cuando los portadores de la literatura y las tradiciones orales fallecen. Todos los informantes son también cotitulares de esta tesis doctoral. La misma habrá merecido la pena si sirve, al menos, para que su saber folclórico no se pierda sin dejar huella.

Tampoco esta tesis doctoral sería posible sin la cooperación desinteresada de otras muchas personas que me ayudaron, en mayor o menor medida, en esta afanosa empresa por tierras quisqueyanas y cubanas. Entre ellas he de hacer especial mención a dos de mis mejores amigos: Antonio Mittendorfer Valero, quien me acompañó en encuestas por tierras cubanas y dominicanas, y Gabriel Cubillo Cuesta, quien hizo lo propio por “campos del romancero cubano”. Ambos se prestaron no solo a hacerme compañía al otro lado del Atlántico en los periodos iniciales –siempre los más difíciles y los más proclives al desaliento– de mis estancias en Cuba y República Dominicana, sino que solidariamente compartieron gastos (facilitando que mi raquítica economía de becario de investigación llegara a fin de mes). Otras personas que colaboraron en mis encuestas, y con las que estoy obligado por una deuda de gratitud, fueron Julio César Campusano, Nuri Soto, Ana Rosa Betances y, especialmente, Carmen Ramos García, en República Dominicana; y en Cuba, las hermanas Tania y Tatiana Silvestre Durán, Marlis Rodríguez Lavañino, Ladianis Durán, Francisco Lafita, Maribel Mesa, Guillermo Dalmau, María Victoria Labrada y, en especial, los hermanos Virgen y Baudilio Rodríguez Lores, a quienes la desinteresada ayuda que me ofrecieron les ocasionó serios problemas con la policía cubana.

Además, y fuera ya de los trabajos de campo, otras personas facilitaron o colaboraron conmigo en mis investigaciones. En República Dominicana, José Enrique García, Andrés Blanco, Inés Constanzo, Mariví Núñez Fidalgo, Carmen Valero, Pilar Criado y Joaquín Yangüela; sin olvidar a Edna Garrido, tristemente fallecida antes de la conclusión de este trabajo. En Cuba, Pablo Pacheco, María Court, Licia Prieto, Aliyis Matos, Orlai Merencio, Olga Cantillo, Rafael López Mesa, Teresa Mesa, Eusebio Méndez, María Eugenia Mesa y, en especial, Martha Esquenazi, colega que me brindó su asesoramiento y

disposición en todo momento, además de regalarme su amistad. Desde Puerto Rico conté también con el apoyo de Matilde Albert Robatto y de Ricardo E. Alegría.

Esta tesis doctoral va asimismo dedicada a mis amigos, a todos y cada uno de ellos. No hace falta nombrarlos porque ellos saben perfectamente quiénes son. Sin su cariño, su complicidad, su comprensión y su amistad, estos años de afanoso trabajo hubieran sido mucho menos llevaderos. Sí es obligado mostrar expresamente mi reconocimiento a algunos de ellos que me han ayudado específicamente en tareas relacionadas con esta tesis doctoral: en primer lugar a Nayara Ferreira Rodrigues, mi media naranja, quien, además de su amor y otras muchas cosas, me ha regalado a diario su paciencia en una empresa que parecía no tener fin; a Miguel Rico Moreno, por su disposición permanente y por las cuatro décadas de amistad que compartimos desde niños, y también a Isabella Tomassetti, Venancio Palomo Pulido, Paloma Andrés Ferrer, Olga Martínez Soria y Soraya García Merino.

Por último, esta tesis doctoral está especialmente dedicada a toda mi familia materna y paterna, a quienes debo el ser quien soy, a todos los Martín Blasco y a todos los Durán González, a los que se fueron, y añoro en el recuerdo, y a los que hoy me regalan su presencia. En especial, a mi hermano Ángel Martín Durán, amigo y compañero en todo desde siempre; a mis sobrinos Ángel y Sergio Martín Jiménez, cuya sonrisa me conforta en los momentos de zozobra; y a mis tíos, Carmen Reguero y Santos Durán, que han sido para mí como unos segundos padres. Pero, sobre todo, esta tesis doctoral está dedicada a la memoria de Manuela Durán González y Andrés Martín Blasco, mis padres, con el pesar de no haberla acabado a tiempo para que ambos estuvieran presentes. Perdonadme por no poderos dar esta última alegría, os echo mucho de menos.

Al tiempo nadie lo vence realmente. Si la oralidad tiene que sufrir la suerte común, si hoy la vemos algo debilitada y envejecida, y si se ha de agotar por fin, no habrá remedio a ello. Pero lo que habrá dejado de ser seguirá viviendo en el patrimonio humano y en las memorias, gracias a quienes lo supieron recoger. Si ocurre algún día que no exista más poesía oral en nuestro Occidente, allí estarán, intactas, las colecciones que hemos juntado, con sus poemas de existencia multicentenaria, en sus infinitas variaciones.

Paul Bènichou, "Reflexiones finales", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla- Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, p. 745.

I. INTRODUCCIÓN. APORTACIONES ORIGINALES DE LA TESIS DOCTORAL

Habría que hacer en Hispanoamérica dos cosas: por un lado, lanzarse a realizar encuestas masivas en las áreas no exploradas, y a la vez tratar de unificar la bibliografía y de buscar en publicaciones locales de poca difusión las muchas versiones de romances que se han publicado de un modo disperso. Queda por hacer un enorme trabajo en Hispanoamérica.¹

Hace ya más de cuarenta años, el 29 de julio de 1971, Samuel G. Armistead resaltaba con estas palabras pronunciadas en el *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, celebrado en Madrid, la gran laguna investigadora que caracterizaba entonces el mapa romancístico de la América hispana. En ese mismo coloquio internacional Diego Catalán insistía en lo mismo y proponía la organización de un equipo de especialistas que se encargase de preparar un **Romancero General Hispanoamericano* que incluyera tanto los materiales publicados de forma dispersa como las colecciones inéditas existentes². Aunque desde entonces se han producido avances significativos en el estudio del romancero de tradición oral moderna en el continente americano, queda mucho todavía por hacer: el diagnóstico de Samuel G. Armistead y Diego Catalán de ocho lustros atrás permanece aún vigente. Faltan por realizar encuestas de campo en la mayor parte de la geografía americana y faltan por escudriñar bibliotecas y hemerotecas para sacar a la luz las versiones romancísticas escondidas en publicaciones de carácter regional que aún permanecen desconocidas para los especialistas. Como bien daba cuenta hace diez años Aurelio González Pérez en su monografía *El Romancero en América*³, hay países como Honduras de los que no se conocen romances de tradición oral publicados, y otros, como Paraguay,

¹ Samuel G. Armistead, "La exploración del Romancero. Coloquio", en *El romancero en la tradición oral moderna. 1º Coloquio Internacional*, eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, Madrid, 1972, p. 148.

² *Ibid.*, p. 149.

³ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003.

Bolivia, Ecuador, Panamá y El Salvador, de los que se tienen solo informaciones limitadas y escuetas noticias. Además de la necesidad de llevar a cabo encuestas de campo por todo el continente, se hace también cada vez más indispensable delimitar genéricamente los repertorios romancísticos americanos, caracterizados por una proliferación de versiones fragmentarias y temas híbridos, con frecuencia más próximos a otros géneros de canción narrativa tradicional que al romancero.

Todo lo anterior está en la génesis primigenia de la presente tesis doctoral, que surgió con el propósito de aportar nuestra humilde contribución al estudio del romancero de tradición oral en Hispanoamérica, siguiendo como método el propuesto en el *Primer Coloquio Internacional sobre Romancero en la tradición oral moderna*⁴ por una de las principales autoridades mundiales en literatura tradicional, especialmente del ámbito pan-hispánico, Samuel G. Armistead: realizar encuestas de campo en zonas no exploradas y hacer una investigación bibliográfica exhaustiva sobre los trabajos publicados acerca del tema, en especial en revistas y publicaciones de difusión restringida a un estado o área geográfica concretos.

Por lo que respecta a los estudios del romancero de tradición oral en el conjunto del continente, si bien en la década de los cincuenta se abrieron prometedoras esperanzas con las antologías de versiones americanas publicadas por Luis Santullano⁵ y Giovanni Maria Bertini⁶, en los últimos cincuenta años solo Mercedes Díaz Roig⁷ y más recientemente Aurelio González Pérez⁸ han publicado nuevas antologías sobre el romancero de tradición oral hispanoamericano con un corpus más o menos representativo de temas y versiones de cada uno de los países. El estudio de Aurelio González es todavía hoy el que recoge de forma más actualizada el *estado de la cuestión* del romancero de tradición oral moderna en América.

⁴ El *Primer Coloquio Internacional sobre Romancero en la tradición oral moderna* se inauguró en Madrid el 29 de julio de 1971 y fue organizado por la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid y la Comisión del Center for Iberian and Latin American Studies de la Universidad de California.

⁵ Luis Santullano, *La poesía del pueblo. Romances y Canciones de España y América*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955.

⁶ Giovanni Maria Bertini, *Romanze novellesche spagnole in America*, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1957.

⁷ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*. México, El Colegio de México, 1990.

⁸ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit.

Por otra parte, la propuesta que hiciera Diego Catalán en 1971 de organizar un equipo de especialistas que se encargase de preparar un romancero general hispanoamericano duerme desde entonces el sueño de los justos a la espera de que alguien rescate el proyecto de su inmerecido e inexcusable olvido.

En cuanto a los estudios del romancero en cada uno de los países americanos en particular, desde 1971 el impulso de las investigaciones ha sido especialmente notable en Chile, Brasil, Argentina, Venezuela, Costa Rica, México, Estados Unidos de América, Puerto Rico y Cuba⁹, país este último en el que se han dado a conocer ya en el siglo XXI dos importantes y copiosas colecciones de romances, las del *Atlas de la Cultura Popular Cubana* y la recolectada por Maximiano Trapero¹⁰, a las que hay que unir la que se aporta en esta tesis doctoral, iniciada antes de la publicación de ambas; el conjunto de las tres, complementarias en las áreas geográficas investigadas, sitúa a Cuba en una posición privilegiada como el país americano donde el corpus de textos romancísticos recolectados es mayor y donde las encuestas romancísticas más se han prodigado hasta la fecha. El caso de Cuba podría servir como paradigma, dando la razón por vía de los hechos a la convicción que Ramón Menéndez Pidal formulara casi ochenta años atrás respecto a la pervivencia del romancero tradicional en la vasta geografía pan-hispánica:

la tradición romancística existe en todas partes y no es ella la que falta, sino los que la sepan buscar.¹¹

Como ya he mencionado *supra*, el proyecto de esta tesis doctoral que inicié en los albores del siglo XXI, dirigido por la profesora Ana Valenciano, respondía a la llamada de atención de Samuel G. Armistead y Diego Catalán: la investigación, tal como ambos proponían en 1971, de un área previamente seleccionada con el objetivo de crear un corpus suficientemente amplio que permitiera el análisis de las características de su tradición romancística,

⁹ Véase Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit., pp. 73-76.

¹⁰ Véase Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, Canarias-La Habana, Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, 2002.

¹¹ Ramón Menéndez Pidal, “Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia”, en *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación, 1935, p. 25; reproducido en *Revista Cubana*, I:1 (1935), p. 12; reed. en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939, p. 49.

compaginando búsqueda bibliográfica y encuestas de campo. Para llevar a cabo dicho trabajo partíamos con evidentes limitaciones: el carácter individual de la empresa, un plazo temporal para llevarla a cabo y unos medios y recursos insuficientes¹²; dichas limitaciones condicionaban la elección del área geográfica a investigar. Finalmente resolvimos seleccionar el área antillana y fijarnos un objetivo ambicioso: el estudio del romancero de tradición oral moderna en República Dominicana y Cuba.

En la República Dominicana solo existía una colección realmente importante¹³, la dada a conocer a mediados del siglo pasado por Edna Garrido de Boggs en *Versiones dominicanas de romances españoles*¹⁴, a la que se fueron añadiendo nuevos textos romancísticos publicados en trabajos posteriores de dicha autora¹⁵, cuya prolífica vida de investigadora dio frutos hasta entrado el siglo XXI con su postrera obra *Reseña histórica del folklore dominicano*¹⁶. La labor de Edna Garrido ha sido el punto de partida para este trabajo doctoral en lo que respecta al romancero dominicano. Sirva como merecido homenaje a su figura la cosecha romancística reunida en las encuestas de campo e investigaciones llevadas a cabo durante este trabajo doctoral, a la que solo supera en tierras dominicanas la de la egregia folclorista quisqueyana fallecida en 2010, a quien también debo agradecer su contribución a la presente tesis doctoral con textos romancísticos inéditos de

¹² Para la realización de la presente tesis doctoral conté con una beca FPI de la Universidad Complutense de Madrid (abril 2000-octubre 2000) y una beca FPI de la Comunidad Autónoma de Madrid (octubre 2000-octubre 2004). La dotación económica de las becas, aún con las ayudas específicas recibidas para estancias en centros de investigación extranjeros, fue claramente insuficiente para la magnitud del trabajo de investigación de campo implícito en la tesis doctoral, desarrollado en solitario en un área geográfica de miles de kilómetros cuadrados que tuve que recorrer, dada la imposibilidad económica (salvo días contados) de alquilar un automóvil, con los medios de comunicación disponibles a mi alcance: esto es, a pie, en bicicleta, en coches de tracción animal, en autostop, en camión, en moto o en medios de transporte público, los cuales en República Dominicana y sobre todo en Cuba son casi siempre de una precariedad máxima, una seguridad más que dudosa y una frecuencia de tránsito mínima e imprevisible.

¹³ Sin menospreciar las aportaciones de Pedro Henríquez Ureña, Flérida de Nolasco, Fradique Lizardo o Emilio Rodríguez Demorici, por citar los más conocidos, solo los trabajos de Edna Garrido incluyen colecciones significativas de versiones romancísticas dominicanas.

¹⁴ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, Pol Hermanos, 1946.

¹⁵ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955; "El Folklore del niño Dominicano", en *Boletín del Folklore Dominicano*, 2, 1947, pp. 54-64; "Panorama del Folklore Dominicano", en *Folklore Americas*, vol XXI, 1-2, 1961, pp. 1-23.

¹⁶ Edna Garrido de Boggs, *Reseña histórica del folklore dominicano*, Santo Domingo, Ediciones de la Secretaría de Estado de Cultura, 2006.

informantes cubanos y dominicanos generosamente cedidos para su incorporación a este estudio.

En Cuba en cambio se fueron sucediendo a lo largo del siglo XX un copioso número de estudios e investigaciones que fueron nutriendo el corpus textual inicial de romances de procedencia cubana: desde los trabajos primigenios de Carolina Poncet y José María Chacón, que sentaron las bases para estudiar el romancero tradicional que ha pervivido en Cuba, a las aportaciones de Sofía Córdova de Fernández, Ana María Arissó, y Concepción T. Alzola con sus estudios sobre folclore infantil, o las contribuciones de otros muchos estudiosos como Ramón Menéndez Pidal, Carlos A. Castellanos, Alejo Carpentier o Mirta Aguirre, por citar tan solo a los más ilustres¹⁷, hasta el impulso final de las recolecciones con las encuestas llevadas a cabo para el *Atlas de la cultura popular cubana* (cuya edición final, ya en el siglo XXI, estuvo a cargo de Martha Esquenazi) y por Maximiano Trapero. Precisamente la aparición en 2002 de *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁸ –que incluía tanto la colección de romances recogidos por Maximiano Trapero, limitada a una determinada región folclórica de la isla, como gran parte de las versiones romancísticas recolectadas en los trabajos de campo para el *Atlas de la cultura popular cubana*, magno intento de recopilación del folclore cubano rematado sin embargo con ciertas lagunas geográficas, especialmente en el este de la isla– alteró de modo significativo nuestro proyecto inicial y delimitó geográficamente el área cubana de pesquisas de esta tesis doctoral a la parte oriental del país, la menos investigada de la isla antillana debido a su aislamiento de las vías troncales de comunicación y que se preveía diferenciable tipológicamente por su aislamiento; en especial se focalizó el trabajo en las provincias de Guantánamo, Gramma y las zonas santiagueras de Sierra Maestra, apenas representadas en el conjunto del corpus de versiones cubanas reunidas hasta entonces. Gracias a los casi dos centenares de textos que se aportan en esta tesis doctoral, incluida la primera versión documentada

¹⁷ Todas las referencias bibliográficas de los autores citados se encuentran en el capítulo de esta tesis doctoral que trata sobre la historia de la recolección del romancero de tradición oral en Cuba y también en la bibliografía. A cualquiera de ambos remito al lector para no hacer en exceso engorroso este preludio.

¹⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob.cit.

en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras*¹⁹, el romancero tradicional del oriente cubano puede equipararse en importancia, si no superar, al de la parte occidental de la mayor de las Antillas.

Con los antecedentes que se acaban de exponer, y teniendo en cuenta lo ambicioso del proyecto así como la precariedad de medios a mi alcance, el principal objetivo de mis encuestas de campo se orientó a recoger romances estrictamente tradicionales, discriminando intencionadamente textos no tradicionales y canciones narrativas afines, que habitualmente suelen engrosar los *Romanceros* regionales o nacionales americanos para maquillar el corpus, con frecuencia escaso, de versiones tradicionales estrictamente romancísticas.

El balance de mis trabajos de campo por tierras antillanas ha resultado plenamente satisfactorio. Por lo que respecta a la República Dominicana, en total –y descontando fragmentos, *incipit* y la mayoría de las versiones fragmentarias– las investigaciones y encuestas de campo llevadas a cabo gracias a esta tesis doctoral han aportado más de medio centenar de nuevos textos romancísticos quisqueyanos hasta ahora inéditos, casi el cuarenta por ciento de los recogidos hasta el momento en la República Dominicana, con lo que se convierte en la segunda colección más importante de romances dominicanos de tradición oral moderna recogidos hasta la fecha, solo superada por la que la profesora Edna Garrido acumuló a lo largo de su fecunda vida como investigadora. Ambas colecciones suman más del ochenta y cinco por ciento de los textos del romancero de tradición oral moderna de República Dominicana. Entre los textos quisqueyanos que se aportan en esta tesis doctoral destacan los de seis temas que se desconocían hasta ahora en la tradición oral dominicana: el más destacable, los versos del romance de *Silvana* en una versión mitad rimada, mitad prosificada (5.D.1²⁰), de singular

¹⁹ La importancia del hallazgo de la primera versión hispanoamericana del romance de *Casada de lejas tierras*, que recogí en 2001 en el poblado de Boca de Yumurí, sito en el municipio guantanamero de Baracoa, mereció su publicación como artículo en *Revista de Estudios Hispánicos*, en el que edité la versión junto a un estudio del romance en relación al corpus pan-hispánico del tema; v. Andrés Manuel Martín Durán, “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIV:1 (2007), pp. 77-89.

²⁰ Para la ordenación y clasificación de los textos romancísticos en esta tesis doctoral he establecida una combinación de números y letras que aparecen entre paréntesis a continuación de cada versión citada. Dicha combinación de números y letras separadas por puntos significa lo siguiente: el primer número corresponde a la ordenación del tema en el corpus de versiones de la tesis, la letra mayúscula que le sigue hace referencia a su

relevancia así mismo en el conjunto de Hispanoamérica, pues del tema solo se conocían otra versión cubana y textos fragmentarios procedentes de Puerto Rico; además, los dos primeros textos dominicanos del romance religioso de *En el monte murió Cristo* (27.D.1 y 27.D.2), los que inauguran en la tradición quisqueyana los temas religiosos de *Desde el huerto hacia el calvario + El rastro divino* (28.D.1), *Jesucristo va de ronda + El monumento de Cristo* (29.D.1) y *El rastro divino* con asonancia en á-a (25.D.1), así como el primer texto romancístico dominicano en el que el tema de *Santa Catalina* aparece seguido por el de *Marinero al agua* (17.D.1)²¹.

A ellos hay que añadir un texto del romance de la subtradición del Caribe en que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (11.D.5), catorce nuevos textos del de *Las señas del esposo* (2.D.12, 2.D.13, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.16, 2.D.17, 2.D.18, 2.D.19, 2.D.20, 2.D.21, 2.D.22, 2.D.23, 2.D.24 y 2.D.25), cinco del romance religioso de *La Virgen y el ciego* (22.D.2, 22.D.3, 22.D.4, 22.D.5 y 22.D.6) tema del que solo se conocía un único texto hasta ahora en la tradición dominicana; tres del tema religioso de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.2, 23.D.3 y 23.D.4) del que también solo se conocía un único texto hasta la presentación de esta tesis doctoral; otros tres del tema de *Madre, a la puerta hay un niño* (30.D.3, 30.D.4 y 30.D.5); uno del de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías* (26.D.3), dos del de *Hilo de oro* (14.D.9 y 14.D.10); dos del tema de *Delgadina* (4.D.5 y 4.D.6), uno del de *Santa Catalina* (15.D.12), uno del de *Albaniña* (8.D.5), dos de *Don Gato* (13.D.7 y 13.D.8), cinco del de *Mambrú* (18.D.7, 18.D.8, 18.D.9, 18.D.10 y 18.D.11), dos del de *Monja por fuerza* (19.D.6 y 19.D.7), dos nuevos textos del tema de *Gerineldo* (3.D.5 y 3.D.6) y otros tres del tema doble de *Gerineldo y La condesita* (3.D.7, 3.D.8, 3.D.9). Además de un curiosísimo e interesante “cuento narrado” (según propia

procedencia (Cuba –C– o República Dominicana –D–), y el último número indica el orden de la versión dentro de cada uno de los temas romancísticos; téngase en cuenta en adelante cada vez que aparezca a continuación del título de un romance una combinación de números y letras entre paréntesis. He adoptado también como criterio editorial incluir únicamente las versiones completas de los temas en la sección de la tesis destinado al corpus de textos. Los *incipit*, fragmentos y versiones fragmentarias, salvo que sean relevantes por una u otra razón, aparecerán en este trabajo en nota a pie de página, de tal manera que el título del romance irá seguido del número de la nota al pie en la que se recoge el texto del fragmento o versión fragmentaria referidos.

²¹ Fuera de los temas estrictamente romancísticos, cabe también destacar la primera versión recogida en la República Dominicana de la canción narrativa *Atropellado por un tren*.

denominación de la informante), texto en prosa en el que se intercalan versos residuales cantados del romance de *Gerineldo* (3.D.10).

Y si muy satisfactorias han sido las aportaciones originales de esta tesis al corpus textual de romances dominicanos, todavía es mayor la contribución de la misma al enriquecimiento del corpus cubano de romances de tradición oral moderna, ya que, sin contabilizar fragmentos, he podido enriquecer con mis encuestas el corpus de romances cubanos en más de un centenar y medio de nuevos textos. En total, 166 nuevas versiones correspondientes a 26 temas romancísticos diferentes: 30 del romance *Las señas del esposo*, 28 del de *La hermana cautiva*, 19 del de *Delgadina*, 15 del tema de *Polonia y la muerte del galán*, 10 del de *Santa Catalina+Marinero al agua*, 8 del de *La nuera ociosa*, 6 del de *Los tres alpinos*, 5 del de *Conde niño* y 5 también de los temas de *Don Gato*, de *Marinero al agua* y de *Monja por fuerza*; 4 de los romance de *Albaniña*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Ricofranco* y del de *Mambrú*; 2 del de *Hilo de oro*, del de *La Virgen y el ciego* y del de *Me casó mi madre*; y finalmente uno de los romances de *Casada de lejas tierras*, de *Gerineldo*, de *El quintado+La aparición de la enamorada*, de *Santa Iria*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *El cura pide chocolate*, de *Madre Francisco no viene* y de *La molinera y el cura* (de este último tema tan solo un fragmento).

Dicho corpus textual recogido en Cuba incluye la colección más copiosa y representativa del romancero de tradición oral moderna en el oriente cubano publicada hasta la fecha, y cuya importancia en el conjunto del romancero en Cuba creo modestamente que ha de equipararse al de las colecciones de Carolina Poncet o a la recopilada para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*. Las investigaciones de campo que he llevado a cabo en Cuba, especialmente en la parte oriental de la isla, comprendieron áreas aisladas y de complicado acceso de las que hasta la fecha no se tenía noticia romancística alguna, como el municipio de Guamá, perteneciente a la provincia de Santiago de Cuba y enclavado en el corazón de la Sierra Maestra, junto a enclaves más accesibles como los municipios de Media Luna y Campechuela, en la provincia de Granma, de los que tampoco se habían dado noticias romancísticas. Así mismo han sacado a la luz el riquísimo acervo tradicional de un municipio del que las informaciones romancísticas eran prácticamente inexistentes, el de Baracoa, en la provincia de Guantánamo. He enriquecido también el

conocimiento de otros apenas explorados como el de Moa, en la provincia de Holguín, o el de Maisí, en la de Guantánamo. Además he incorporado al mapa del romancero a los municipios de Contramaestre y Tercer Frente, en la provincia de Santiago de Cuba, y al de Carlos Manuel de Céspedes, en la provincia de Granma, todos ellos hasta ahora ausentes en los trabajos acerca del romancero cubano. Igualmente he explorado la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en el Municipio Especial Isla de la Juventud, para constatar la ausencia prácticamente total de tradiciones orales, al menos romancísticas, por las razones que se detallarán *infra* en la presente tesis doctoral.

Además de la importancia cuantitativa de la colección ya de por sí, entre estas 166 nuevas versiones sobresalen especialmente la primera documentada tanto en Cuba como en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras*, así como la primera en Cuba y la segunda en Hispanoamérica del tema fusionado de *El quintado+La aparición de la enamorada*; también las primeras versiones recogidas en el oriente cubano de los romances de *Albaniña* (cuatro nuevos textos) y de *Santa Iria*, o los 28 nuevos textos del romance de *La hermana cautiva*, el mayor corpus recogido en Cuba de dicho romance, del que hasta ahora solo se conocían ocho versiones. Con menor relevancia, habría además que señalar las versiones que recogí de los romances vulgares de *El cura pide chocolate* y del de *Madre, Francisco no viene*, junto al fragmento del de *La molinera y el cura*, de los que solo se conocía en Cuba un único texto anterior; o la noticia hasta ahora desconocida de la presencia en la mayor de las Antillas del romance de *Bernal Francés*, del que solo pude recoger el relato prosificado de la intriga, pero no el texto.

Otra de las aportaciones de esta tesis doctoral es una propuesta para delimitar genéricamente los repertorios romancísticos americanos, caracterizados por una proliferación de versiones fragmentarias y temas híbridos, con frecuencia más próximos a otros géneros de canción narrativa tradicional que al romancero. La presente tesis doctoral incluye necesariamente un trabajo de edición del que es parte fundamental la selección de temas y versiones, y por ello es necesario perfilar unos criterios para llevarla a cabo. La definición y delimitación de un género poético tan complejo es un problema esencial a resolver, pues del acervo tradicional recolectado es imprescindible

llevar a cabo un expurgo de aquellos temas que, sin serlo, a menudo han sido considerados como romances tradicionales, con el fin de fijar, en la medida de lo posible, un corpus en el que prime la excelencia poética, para que dicho corpus sea digno de merecer el prestigio del que siempre ha gozado el género romancístico, elevado a la cumbre de la literatura hispánica por autores como Percy, Schlegel, Herder, Jacob Grimm, Goethe, Hegel, Deschamps o Victor Hugo. Considero por ello que ampliar el corpus romancístico con temas o versiones de adscripción claramente ajena al género, además de innecesario es contraproducente, ya que a fuerza de aumentar el corpus, se corre el riesgo de incluir en el mismo temas cuya mediocridad está reñida con la excelencia del género.

Además, entre las aportaciones de esta tesis doctoral, cabe destacar el necesario trabajo que he llevado a cabo para actualizar la bibliografía acerca de la recolección de romances de tradición oral moderna en toda Hispanoamérica (y no solo en Cuba y República Dominicana), poniéndola al día y aumentando, por tanto, el número de entradas bibliográficas que hasta ahora podían encontrarse en los manuales al respecto. Así mismo he emprendido un trabajo de revisión, a mi juicio imprescindible para la investigación del romancero de tradición oral moderna en el siglo XXI, de los datos bibliográficos anteriores realizando un necesario expurgo de entradas no pertinentes al respecto. En el capítulo X de la presente tesis doctoral, bajo el título “Bibliografía citada”, se incluyen las referencias bibliográficas de los trabajos que contienen romances de la tradición oral moderna hispanoamericana, las cuales se han ordenado por países para facilitar su consulta. Respecto a los textos romancísticos cubanos y dominicanos se aporta también la reedición de las versiones publicadas durante el siglo XX, con especial cuidado en reproducir fielmente los textos originales, que posteriores recopilaciones a veces han alterado significativamente por yerros en la labor de edición, perpetuándose estas reproducciones espurias en ulteriores trabajos, dada la dificultad de consultar las fuentes primigenias.

La última de las aportaciones originales de esta tesis doctoral es el estudio comparativo del corpus quisqueyano y cubano, cuyo resultado refuta la

tesis defendida por Mercedes Díaz Roig²² y Sócrates Nolasco²³ (y, en cierta medida, apuntada ya antes como posibilidad por Alejo Carpentier²⁴) respecto a que ambos corpus textuales formarían parte de una misma subdivisión de la geografía romancística pan-hispánica. De dicho estudio comparativo llevado a cabo en esta tesis doctoral resulta que Cuba y República Dominicana forman áreas de geografía folclórica diferente con subtipos nacionales propios. Así mismo, del estudio del romancero cubano en particular se infiere, desde una perspectiva analítica y funcional, una división de la geografía folclórica de la isla en dos zonas a su vez diferenciadas, la occidental y la oriental.

²² Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15.

²³ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1952, pp. 25-26. Conferencia organizada por el Departamento de Extensión y Relaciones Culturales de la Universidad de Oriente de Cuba, presentada el 19 de junio de 1952 y que fuera editada posteriormente por dicha universidad como folleto.

²⁴ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 9-15.

II. QUÉ ENTENDEMOS POR ROMANCE TRADICIONAL. LOS PROBLEMAS DE DELIMITACIÓN DEL GÉNERO

II.1. PROBLEMAS DE DELIMITACIÓN DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA. LA CONFUSIÓN DE SUS LÍMITES

reina una peligrosa vaguedad en la definición y en los límites del género estudiado bajo el membrete de <<Romancero>> y un notorio caos en la identificación y clasificación de los materiales que se nos proponen como parte del *corpus* en que ha de basarse ese estudio.²⁵

Cualquier especialista que pretenda estudiar el romancero de tradición oral moderna, la rama hispánica de la balada narrativa oral europea²⁶, ha de enfrentarse con un problema esencial: la propia delimitación del género, la confusión de sus límites. En el caso de la tradición hispanoamericana esta confusión de límites es todavía mayor. Las parcas recolecciones y los decepcionantes resultados que acompañaron a un porcentaje significativamente elevado de encuestas romancísticas durante el siglo XX hicieron adoptar a buena parte de los estudiosos un criterio poco riguroso, una excesiva manga ancha, a la hora de admitir en el género temas narrativos tradicionales dudosamente romancísticos; esa fue la rutina que algunos investigadores utilizaron para engrosar unos resultados que con frecuencia no respondían a las expectativas con que iniciaron sus trabajos de campo. A nuestro juicio, ampliar el corpus romancístico con temas o versiones de adscripción claramente ajena al género, además de innecesario es contraproducente, ya que, a fuerza de aumentar el corpus, se corre el riesgo de incluir en el mismo temas cuya mediocridad está reñida con la excelencia del género.

²⁵ Diego Catalán, "A modo de prólogo. El Romancero Tradicional Moderno como género con autonomía literaria", en *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997, p. XII.

²⁶ Algunos autores amplían este ámbito geográfico y consideran al romancero como la rama hispánica del género de la balada narrativa oral internacional.

Esa pauta poco rigurosa y nada estricta a la que me acabo de referir, aplicada con demasiada frecuencia a la tradición hispanoamericana, por la que composiciones poéticas que nadie habría adscrito al género si hubieran procedido de otras ramas del romancero pan-hispánico fueron admitidas como romances tradicionales, no solo se extendió a lo largo del siglo XX sino que ha continuado en este siglo XXI. Como consecuencia de aparecer en diferentes *Romanceros* nacionales se ha creado una especie de *totum revolutum* por el que es admitido como romance tradicional cualquier canción más o menos narrativa que rime en asonante. Dado que la presente tesis doctoral incluye necesariamente un trabajo de edición del que es parte fundamental la selección de temas y versiones, es necesario perfilar unos criterios para llevarla a cabo. La definición y delimitación de un género poético tan complejo resulta el principal y esencial problema a resolver, pues del acervo tradicional recolectado es imprescindible llevar a cabo un expurgo de aquellos temas que, sin serlo, a menudo han sido considerados como romances tradicionales, con el fin de fijar, en la medida de lo posible, un corpus en el que prime la excelencia poética, para que dicho corpus sea digno de merecer el prestigio del que siempre ha gozado el género romancístico y que lo ha elevado a la cumbre de la literatura hispánica²⁷; el romancero ocupa este privilegiado lugar por temas como *El conde Alarcos*, *El enamorado y la muerte*, *Gerineldo*, *Delgadina*, *Conde niño* o *La muerte ocultada* (por citar algunos de los presentes en la tradición americana) y no por poemas de ínfima calidad poética como, por ejemplo, *La lavandera querida por su hermano*, *La gallina perdida* o *Por ti abandoné a mi madre*, composiciones dudosamente romancísticas que con frecuencia aparecen en los trabajos y antologías que recogen romances americanos.

Como ya atisbara a ver el profesor Paul Bènichou²⁸, en la creación artística la excelencia poética y los procesos de tradicionalización suelen ir de la mano. A mi juicio, el corpus constitutivo del género *romancero de tradición oral moderna* ha de establecerse con criterios selectivos: primordialmente con

²⁷ Si ya desde el siglo XVIII figuras europeas de la talla de Percy, Schlegel o Herder ensalzaron el valor del romancero, con el Romanticismo su excelencia estética fue elevada hasta un lugar preeminente por Jacob Grimm, Goethe, Hegel, Deschamps, Víctor Hugo o Cecilia Böhl de Faber, llegándose a popularizar entre los intelectuales de toda Europa la idea de que el romancero era una *Iliada* española que no tenía Homero.

²⁸ Paul Bènichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.

composiciones de indudable raigambre, primando aquellas de una calidad poética significativa e inobjetable (con la excepción de aquellas versiones de temas romancísticos documentadas en estado de deturpación notorio, si no excelentes, sí de valor indiscutible), desterrando de dicho corpus todas aquellas canciones y poemas ínfimos que habitualmente inflan las ediciones de *Romanceros* americanos.

Para concretar dicha propuesta, empresa bastante problemática y, por supuesto, discutible, sería imprescindible delimitar los conceptos necesarios para definir el género:

unos criterios que nos permitan discernir los auténticos romances tradicionales entre todos aquellos que son comúnmente llamados así.²⁹

Ahora bien, los más prestigiosos investigadores no han sido capaces de determinar una definición y unas características propias que sean aceptadas por todos:

En efecto, tras más de dos siglos y después de algunos millares de trabajos publicados en Europa y América, los estudiosos siguen sin llegar a conclusiones universalmente aceptadas sobre lo que son baladas o romances orales, tradicionales o populares.³⁰

Dicha definición a gusto de todos excede con creces los objetivos de la presente tesis doctoral, ya que la misma justificaría por su dificultad y trascendencia un trabajo doctoral *ex profeso*. Dado la abundancia y diversidad de trabajos e investigaciones al respecto y las notorias divergencias que presentan entre sí³¹, es necesario seleccionar y fijar unos criterios, por

²⁹ Ana Valenciano, "Los romances tradicionales: el <<texto>> y el informante", en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989, p. 431.

³⁰ Jesús Antonio Cid, "Romancero hispánico y balada vasca", en José Jesús de Bustos Tovar (coord.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor libros, 2003, p. 157.

³¹ Precisamente por el gran número de investigadores que han estudiado el romancero, sería desmesurado e impertinente para esta ocasión mencionarlos aquí a todos ellos. Para una bibliografía más amplia al respecto remito al lector al capítulo correspondiente de esta tesis doctoral, limitándome en esta nota a citar alguno de los trabajos imprescindibles para cualquier estudioso del romancero, con la pretensión no de que estén todos los que lo son, pero sí de que sean todos los que están. Creo de justicia comenzar con los trabajos primigenios fundamentales que abrieron los surcos donde se sembrarían más tarde los provechosos trigos de las investigaciones del siglo XX: *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm (Viena, 1815), *Romancero General* de Agustín Durán (Madrid, 1849), *Primavera y Flor de Romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos* de Fernando José Wolf y Conrado Hofmann (Berlín, 1856) y *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (Barcelona, 1853) y *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales* (Barcelona, 1882) de Manuel Milá y Fontanals. Dichos estudios seminales fueron los cimientos

supuesto discutibles, para delimitar el corpus de textos de mi estudio, con los que habré de resolver el espinoso problema de la selección y organización de los materiales tradicionales reunidos en mis investigaciones y encuestas de campo.

II.2. POESÍA POPULAR Y POESÍA TRADICIONAL. EL CRITERIO DE TRADICIONALIDAD

El punto de partida para una delimitación del género *romancero de tradición oral moderna* debe tomar como referente la distinción entre poesía popular y tradicional, tal como fuera formulada por Ramón Menéndez Pidal:

con los que se edificaron las tesis de Marcelino Menéndez Pelayo, *Romances populares recogidos de la tradición oral* (Apéndice y suplemento a la *Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann*) (1913) y *Tratado de los romances viejos* (1914-1916), y de su discípulo Ramón Menéndez Pidal, maestro y principal artífice y divulgador de los estudios romancísticos en las seis primeras décadas del siglo XX, quien además de publicar un sinfín de trabajos sobre el romancero, en todos sus múltiples aspectos y manifestaciones, llegaría a reunir, junto a su esposa, María Goyri, el mayor archivo de romances todavía hoy conocido; empresa familiar que desarrolló hasta el fin de sus días con la ayuda de numerosos colaboradores y corresponsales repartidos por la geografía del planeta. Sus teorías romancísticas, comenzadas a fines del siglo XIX y desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX, se establecieron de forma definitiva en su obra magna *Romancero Hispánico* (*hispano-portugués, americano y sefardí*). *Teoría e Historia* (Madrid, 1953), imprescindible para cualquier estudio del género romancístico. Las tesis de Pidal tuvieron numerosos detractores, particularmente franceses; entre los más insignes cabe destacar a Bédier, a Gaston Paris, a Charles V. Aubrun y, sobre todo, a Raymond Foulché-Delbosc, quien entablaría con Pidal una famosa polémica tras publicar su hoy más que cuestionado *Essai sur les origines du Romancero: Prélude* (Paris, 1912). La escuela neotradicionalista, con Menéndez Pidal como máximo exponente, tendría egregios continuadores que contribuirían con nuevas aportaciones al conocimiento del romancero tradicional moderno: entre otros muchos, Paul Bénichou, con *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid, 1968); Manuel Alvar, con *Romancero viejo y tradicional* (México, 1971); Antonio Sánchez Romeralo, con el trabajo “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, editado en *El romancero en la tradición oral moderna* (Madrid, 1972); Braulio do Nascimento, con *Romanceiro Tradicional* (Rio de Janeiro, 1974) y el artículo “Procesos de variação do romance” (*Revista brasileira de folclore*, IV, 1964); Mercedes Díaz Roig, con *El romancero y la lírica popular moderna* (México, 1976); Giuseppe di Stefano, con *Sincronía e diacronía nel Romanzero* (Pisa, 1967), y *Romancero* (Madrid, 2010); y sobre todo Samuel G. Armistead y Diego Catalán, principales referentes teóricos junto a Pidal de la escuela neotradicionalista y ambos con una bibliografía sobre romancero que supera incluso en volumen a la del propio Menéndez Pidal. De Armistead es obligado citar *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (*Catálogo-índice de romances y canciones*) en tres volúmenes (Madrid, 1978) o su estudio preliminar “Los siglos del Romancero: tradición y creación” a la edición de *Romancero* de Paloma Díaz Más (Barcelona, 1994); de Diego Catalán, *Siete siglos de Romancero: (Historia y poesía)* (Madrid, 1969), *Por campos del Romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna* (Madrid, 1970), *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo* (Madrid, 1984) y su imprescindible y magistral *Arte poética del romancero oral*, I y II (Madrid, 1997-1998). Fuera ya de la escuela neotradicionalista cabe destacar, entre otros muchos estudiosos de la segunda mitad del siglo XX, a William Entwistle y su *European Balladry* (Oxford, 1939), Collin Smith y su *Spanish ballads* (Oxford, 1964), o Alan Deyermond y su *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton* (Londres, 1976).

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; en más o menos grado son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el *Tenorio*, de Zorrilla, y las *Golondrinas*, de Bécquer, que otras obras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción de *El relicario*, que ahora está pasando ya de moda en las calles de Madrid, o el trío de los *ratas*, de *La Gran Vía*, que se cantó en toda España y se propagó fuera de ella traducido al italiano y hasta al griego moderno, o el romance vulgar de *Rosaura la del Guante*, que se recita por las aldeas. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte de su autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado es la poesía propiamente tradicional, bien distinta de la otra meramente popular.³²

El romancero de tradición oral moderna es un género de poesía tradicional; esto es, una poesía que vive y se reelabora por medio de variantes, y esto precisamente constituiría para Menéndez Pidal, como acabamos de ver, la esencia de la tradicionalidad³³. Ahora bien, la definición de dicha noción de tradicionalidad es una cuestión espinosa en cuyos aspectos teóricos tampoco terminan de ponerse de acuerdo los especialistas³⁴. Los criterios que la definen

³² Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura española*, conferencia leída en All Souls College, de la Universidad de Oxford, el 26 de junio de 1922; reproducida en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe-1939, pp. 73-74.

³³ Véase de Ramón Menéndez Pidal, además de la conferencia anteriormente citada, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 40-47; v. además de Paul Bénichou, "Problemas del estilo oral", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, vol. I, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, pp. 47-58; y Bráulio do Nascimento, "Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 37-51.

³⁴ La idea de "poesía que vive en variantes" —expresión pidalina casi lexicalizada de tanto repetirse en multitud de trabajos, como bien señala Ana Valenciano en uno de sus últimos artículos— ha sido matizada y revisada por dicha autora en ese mismo trabajo, resaltando la importancia de la invariante, el "esqueleto estable" en términos pidalinos, y equilibrando la importancia de los fenómenos de estabilidad y variación en los procesos de transmisión tradicional; v. Ana Valenciano López de Andujar. "Estabilidad frente a variación en el Romancero Tradicional", en *Romancero. Visiones y revisiones*, ed. Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2008, pp. 47-62. Así mismo v. los trabajos de Bráulio do Nascimento, "Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral", ob. cit.; y "Romancero traditionnel: une poétique de la commutation", en *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du Colloque. Paris, 20-22 nov. 1986*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugaise, 1987, pp. 217-227.

y sus características fueron expuestos en lo esencial por Diego Catalán, principal referente teórico junto a Samuel G. Armistead para los estudios del romancero, en el capítulo “A modo de prólogo. El Romancero Tradicional Moderno como género con autonomía literaria”, con el que se inicia su magistral miscelánea *Arte poética del romancero oral*³⁵. Catalán define el criterio de tradicionalidad como el que presentan aquellas composiciones poéticas que, al ser memorizadas por sucesivas generaciones de transmisores de cultura tradicional, se han ido adecuando al lenguaje y a la retórica de la poesía tradicional, modificando mediante variantes el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado, todo ello en un proceso de apertura del texto, haciéndolos abiertos no solo en sus significados sino en sus significantes³⁶.

El estilo del *romancero de tradición oral moderna* va anejo a su carácter tradicional, aunque, en línea con esa indeterminación teórica en que se mueve el género, su estilística se ha definido hasta el momento sobre todo por exclusión, primando las disquisiciones acerca de las composiciones que no pertenecen al género, que no son romances tradicionales, sobre las definiciones que precisen cuáles lo son. No obstante, también entre los especialistas en romancero se han planteado propuestas para acotar dicho marco genérico, entre las cuales una de las que más adhesiones han cosechado es la de la profesora Ana Valenciano:

Los romances son narraciones expresadas mediante un lenguaje poético propio, cuya característica más notable es un tipo de discurso articulado prosódica y dramáticamente. La estructura métrica configura de un modo típico la sustancia lingüística, con una adecuación casi perfecta de las construcciones sintácticas a los períodos rítmicos. El modo de representación dramático mimetiza el transcurrir del tiempo, reactualiza lo pasado en el presente, un *antes* en un *después*. Para ello, el romancero se vale de un vocabulario específico, consistente en sintagmas lexicalizados, las *fórmulas*, que por lo general, pertenecen a la lengua literaria primitiva del género. El verso-tipo del romance está constituido por dos hemistiquios octosilábicos o hexasilábicos, que suelen abarcar una unidad sintáctica, y suelen ser cada uno de ellos un *sirrema*, es decir, un sintagma subfrásico. La narración progresa de ordinario verso a verso. El lexicón formulístico, esto es, el repertorio de ‘palabras’ del romancero se ha conformado al margen de la literatura escrita y se adquiere, claro está, por transmisión oral. La unidad básica, la fórmula, es un tropo cuya significación,

³⁵ Diego Catalán, “A modo de prólogo. El Romancero Tradicional Moderno como género con autonomía literaria”, en *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997, pp. IX-XXXII.

³⁶ Diego Catalán, “A modo de prólogo...”, ob. cit., p. XXVI-XXVII.

distinta de la de las frases que la componen, es reconocible gracias a su ocurrencia en distintos romances. Pero la fórmula no exige, para serlo, una fijeza absoluta. Admite variaciones, como el romance mismo. Por otra parte, la tradición crea continuamente nuevas fórmulas.³⁷

A pesar de las divergencias teóricas omnipresentes en los estudios romancísticos, a las que anteriormente nos hemos referido, sí creo que existen ciertos rasgos de estilo aceptados de manera muy general por la práctica totalidad de especialistas: economía narrativa, lenguaje claro y conciso ajeno a todo artificio culto³⁸, abundante presencia de fórmulas, frecuente utilización de reiteraciones y enumeraciones, con especial importancia de las paralelísticas. Todo ello en un número limitado de versos, en los que sobresale el diálogo; pero esta característica tiene también mucho que ver con otro de los criterios que definen el romancero de tradición oral moderna, el criterio de modalidad de relato, del que hablaremos a continuación.

II.3. OTROS CRITERIOS Y CARACTERÍSTICAS QUE DEFINEN EL GÉNERO

Una vez establecido que el romancero oral es un género de poesía tradicional, hay que pasar a preguntarse qué composiciones poéticas tradicionales pertenecen a dicho género y qué otros criterios y características lo definen. De nuevo, recurriremos en un principio al magisterio de Diego Catalán, quien además del criterio de tradicionalidad antes mencionado, propone otros dos más para acotar el romancero tradicional moderno.

El segundo sería el de modalidad de relato, definido por el hecho de que los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como ocurriendo de nuevo ante la vista de los oyentes; una presentación dramática en que podemos distinguir y definir escenas e interescenas, y en la que, como antes hemos apuntado, sobresale el diálogo.

El tercer criterio es el de funcionalidad: la historia narrada por el romance, por muy atemporal o particular que pueda ser, es siempre presentada como un

³⁷ Ana Valenciano, "Los romances tradicionales: el <<texto>> y el informante", en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, ob. cit., pp. 432-433.

³⁸ El lenguaje discursivo del romancero se caracteriza por su falta de complejidad retórica, pero ello no quiere decir que sea sencillo. El lenguaje poético del género no es sencillo, sino todo lo contrario: como bien explica Ana Valenciano en la cita que acabamos de transcribir, es un lenguaje poético propio, figurativo y complejo, definido por unas fórmulas que son tropos y cuyo discurso está articulado prosódica y dramáticamente.

fragmento de realidad digno de ser considerado ejemplo de vida³⁹; con palabras de Jesús Antonio Cid:

En la balada y el Romancero tradicional perviven únicamente aquellas narraciones que contienen un significado arquetípico, generalizable en la forma de sucesos ejemplares, explicaciones de una realidad cultural y social, o incluso de sanciones y códigos de conducta. Para las comunidades de cantores que han transmitido determinadas narraciones y fábulas romancísticas, los romances no tienen la función de mantener viva la memoria del pasado, sino la de racionalizar su propio presente.⁴⁰

A mi juicio resulta necesario tomar los tres criterios planteados por Diego Catalán como punto de partida para acotar, delimitar y definir el género. Aceptados pues dichos principios de tradicionalidad, modalidad de relato y funcionalidad, creo que se puede y se debe afinar todavía más para llevar a cabo el necesario expurgo de poemas no romancísticos que con frecuencia se incluyen en el corpus, especialmente en la tradición americana. Fijemos pues la tesis de que cualquiera de los criterios que se expondrán a continuación ha de ser complementario de los tres formulados por Diego Catalán anteriormente citados, para a continuación proponer otros nuevos con los que precisar aún más los límites del género.

II.4. COMPONENTE NARRATIVO Y CRITERIOS DE ORIGEN

Los romances tradicionales son composiciones poéticas épico-líricas, en las que el elemento narrativo es parte primordial de las mismas:

Los romances son estructuras narrativas (cuando dejan de serlo es que, absorbidos por otros géneros de canción, han dejado de ser romances).⁴¹

En principio, creo que sería conveniente para acotar el género recelar de aquellas cuyo componente narrativo sea mínimo, con la excepción de algunos temas líricos de excelencia indiscutible, como por ejemplo el de *El prisionero* o el de *Fonte frida*, que fueron ya incluidos en *Romanceros* y *Cancioneros* del Siglo de Oro de la literatura española y aceptados repetidamente desde entonces como parte del corpus romancístico. Así pues, toda canción o poema

³⁹ Diego Catalán, "A modo de prólogo...", ob. cit., p. XXVII-XXXI.

⁴⁰ Jesús Antonio Cid, "Romancero hispánico y balada vasca", ob. cit., p. 162.

⁴¹ Diego Catalán, con la colaboración de J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, CGR 1.A, Madrid, Seminario Menéndez-Pidal, 1984, p. 19.

cuyo fundamento narrativo sea débil, habría de ser analizado en detalle antes de ser incluido en el corpus de temas del romancero de tradición oral moderna.

Coincido con Diego Catalán en que los criterios de origen no son suficientes para delimitar el género, pues el romancero de tradición oral moderna viene definido por una singular unidad estilística adquirida sea cual fuere la procedencia de su material literario: temas de la épica medieval nacional o carolingia, de la lírica medieval, noticierismo político o fronterizo, baladística europea, romances juglarescos, trovadorescos o eruditos, romancero nuevo, contrafactas religiosas, pliegos de cordel y romances de ciego, etcétera. Como bien observa Ana Valenciano:

Podemos encontrar romances con origen en los cantares de gesta, romances históricos, noticieros que nacieron con un propósito informativo y propagandístico, romances de referente francés (como los carolingios), romances que comparten su temática con la balada paneuropea, romances, en fin, que han penetrado más recientemente en la tradición, como ciertas narraciones difundidas por los ciegos en los siglos XVII, XVIII y XIX, e incluso en el XX. Pero tanto da cuál haya sido el origen de cada uno de ellos, porque cuando han superado el proceso de tradicionalización (cuya duración es difícil de determinar si no conocemos el texto original) y, una vez finalizado este, se han revestido plenamente del lenguaje característico de los romances tradicionales, todos sin excepción deben ser considerados dentro del género como pertenecientes a una misma categoría.⁴²

II.5. CRITERIOS FORMALES

Gran parte de los tratados de métrica coincide en que el romance es una composición poética formada por una serie monorrima de versos bímembres, indeterminada en cuanto a su número, con rima asonante⁴³; cada uno de

⁴² Ana Valenciano, "Los romances tradicionales: el <<texto>> y el informante", ob. cit., p. 433.

⁴³ Para una sucinta síntesis de las distintas opiniones hasta la segunda mitad del siglo XX sobre la métrica de los romances, así como de la polémica acerca de si estos están compuestos en versos de ocho o de dieciséis sílabas, v. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 81-147. La naturaleza del verso dieciseisílabo como propia del romancero fue defendida ya por Antonio de Nebrija (*Gramática*, 1492) o Francisco Salinas (*De Música libri septem*, 1577); en el siglo XIX Jacob Grimm volvió a editar los romances en versos de dieciséis sílabas (*Silva de romances viejos*, 1815), criterio seguido entre otros por Friedrich Diefenbach (*Altspanische Romanzen*, 1818), o Reinhart Dozy (*Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen âge*, 1849), hasta su posterior consolidación con el refrendo del magisterio de Manuel Milá i Fontanals (*Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, 1853, y *De la poesía heroico-popular castellana*, 1874), Marcelino Menéndez Pelayo (*Tratado de los romances viejos*, I, 1903) y Ramón Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, 1953). Pidal explica en esta imprescindible obra (p. 105) que el verso bímembre dieciseisílabo no solo es el más popular de la poesía española, sino que se corresponde con el verso más

dichos versos estaría compuesto por dos hemistiquios de arte menor con cesura en medio; estos hemistiquios serían normalmente octosílabos según la mayoría de los autores de dichos tratados, remontándonos incluso al capítulo VIII del libro II de la *Gramática* de Nebrija⁴⁴; tesis que han compartido también relevantes estudiosos contemporáneos del romancero tradicional:

La tradición hispánica ha especializado el doble octosílabo asonantado como instrumento casi exclusivo para la poesía oral narrativa. Ciertamente existen romances hexasílabos o con esquemas estróficos varios, incluso paralelísticos, pero son la excepción frente al dominio abrumador del dieciseisílabo monorrimo.⁴⁵

quedan, en los romances más antiguos, unos porcentajes significativos de nueve, de siete y de seis sílabas, restos que denuncian muy a las claras el abolengo épico del nuevo verso romancístico. En los textos más recientes, el verso de romance ha de acabar en el isosilabismo [octosilábico] consistente que caracteriza el género en sus etapas ulteriores.⁴⁶

Todas estas excepciones que conciernen al metro y, a veces, a la rima no representan más de un 6% del corpus total, por lo que sí podemos definir el género formalmente como tirada monorrima de versos de 16 sílabas.⁴⁷

El octosílabo, bien como verso independiente, bien como hemistiquio de un dieciseisílabo bímembre, es el verso más empleado y popular en la poesía española. La fortuna tradicional del octosílabo bien podría deberse a que la extensión más frecuente del grupo fónico en la común elocución del español se acomoda justamente a ese grupo formado por ocho sílabas⁴⁸; Tomás Navarro Tomás va incluso más allá y defiende que el octosílabo no solo es el grupo fónico más habitual en el uso espontáneo de los hablantes, sino también en la expresión artística:

El grupo octosilábico es la unidad formal del castellano en el aspecto más espontáneo de la expresión artística.⁴⁹

largo y popular de la poesía latina, el trocaico tetrámetro, usado tanto por los legionarios romanos en sus cánticos militares como por la Iglesia en algunos himnos.

⁴⁴ Antonio de Nebrija, *Gramática castellana. Reproduction phototypique de l'édition princeps (1492)*, Halle, Max Niemeyer, 1909, [p. 49].

⁴⁵ Jesús Antonio Cid, "Romancero hispánico y balada vasca", ob. cit., p. 166.

⁴⁶ Samuel G. Armistead, "Los siglos del Romancero: tradición y creación", ob. cit., p. X.

⁴⁷ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*. México, ob. cit., p. 8.

⁴⁸ Tomás Navarro Tomás, "El grupo fónico como unidad melódica", en *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp. 3-19, y *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 3ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 31; José Domínguez Caparrós, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, p. 64.

⁴⁹ Tomás Navarro Tomás, "El grupo fónico como unidad melódica", ob. cit., p. 11.

No puede menos de existir una íntima relación entre el doble papel que el grupo de ocho sílabas desempeña en español como base de la construcción fonológica de la lengua y como medida primitiva tradicional y permanente del verso popular.⁵⁰

Ahora bien, el doble hemistiquio octosílabo no fue el único metro privativo de la poesía tradicional, como bien explicó Menéndez Pidal:

En la canción narrativa de la tradición castellana prepondera de tal modo el metro monorrimo de hemistiquios octosílabos, que él solo fue estimado y tenido en cuenta por los colectores desde el siglo XV, y él solo se apropió el nombre de romance en los Cancioneros. Sin embargo, esta apariencia exclusivista es engañosa; otras combinaciones métricas fueron y son practicadas, aunque tan escasamente, que hoy apenas podemos conocerlas con cierta abundancia propia para un recuento estadístico, pues los colectores de hoy, como los del siglo XVI, siguen coleccionando exclusivamente los romances octosílabos. Yo también, al comienzo de mi recolección folklórica no atendía sino a los romances octosílabos, y solo cuando acrecenté la recogida de textos sefardíes reparé en otros metros.⁵¹

Afortunadamente en las encuestas de campo de los últimos decenios el prestigio del octosílabo no ha estorbado el interés de los recolectores por temas romancísticos compuestos en otros metros; si bien, por otra parte, es todavía frecuente que en manuales de métrica solo se considere como romance a los poemas narrativos en octosílabos.

Por mi parte, concuerdo con Diego Catalán en que los criterios métricos o formales no son suficientes para delimitar el romancero oral de tradición moderna⁵²; ahora bien, creo que sí se puede exigir un molde métrico que, sin ser del todo estricto, sí marque fronteras con las que acotar necesariamente el género: a mi juicio para poder denominar romance a una composición poética es obligado que sea una composición de doble hemistiquio, formado cada uno de ambos, o al menos uno de los mismos, por versos de arte menor. Esta categorización me parece fundamental y *sine qua non*. Cuando Diego Catalán

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I, ob.cit, p. 124. La métrica no fue el único criterio de exclusión en el siglo XVI; como señala Jesús Antonio Cid Martínez en "El Romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto", en *Ínsula*, 567 (1994), p. 3: "Los editores de pliegos sueltos, romanceros y cancioneros del siglo XVI actuaron con un criterio de selección restrictivo que les llevaba a conceder atención preferente a unos determinados subgéneros (lo épico o historial) o a los romances asociados a unas determinadas melodías que interesaron a músicos y glosadores. Son muchos los romances que sin duda eran ya <<viejos>> y se hallaban acaso más difundidos (los que ofrecen temas comunes a la baladística europea, por ejemplo) que no fueron recogidos y publicados por los colectores quinientistas."

⁵² Véase Diego Catalán, "A modo de prólogo...", ob. cit., p. XXIV.

se refería a la variada diversidad métrica del romancero de tradición oral moderna, a su característico anisosilabismo, lo ejemplificaba con distintos metros (8+8, 6+6, 7+7, 8+5), pero todos ellos dobles hemistiquios de versos de arte menor⁵³. Es cierto que en la tradición oral moderna se documentan, en un porcentaje bastante minoritario, combinaciones formadas por un hemistiquio de arte menor y un hemistiquio de arte mayor, computando incluso la suma de ambos un número de sílabas superior a la del dieciseisílabo, si bien la mayor parte de las veces dichas sílabas de más quedan compensadas por la melodía con la que se canta el romance. Mas las composiciones en que ambos hemistiquios son de arte mayor constituyen una categoría diferente. Creo que la sensación de extrañeza que nos producen algunos poemas narrativos a la hora de ser incluidos como parte del corpus del romancero de tradición oral moderna, por ejemplo los temas de *Mariana Pineda* o de *La lavandera requerida por su hermano*, se debe sobre todo a que presentan una estructura métrica de doble hemistiquio de arte mayor, por más que también la carencia de lenguaje tradicional en las composiciones redunde en ello. El metro por excelencia de la poesía castellana medieval fue tendiendo progresivamente al verso de arte menor y tal vez por ello un género con la raigambre del romancero nos suene extraño y raro cuando sus hemistiquios se construyen con versos de arte mayor. Por todo lo anterior, y salvo casos realmente excepcionales, estimamos que toda composición narrativa en doble hemistiquio de arte mayor no se ha de considerar como parte del corpus del romancero de tradición oral moderna⁵⁴; sería este un criterio *sine qua non* para precisar y delimitar el género romancístico.

Respecto a la rima, aunque la mera presencia de versos consonantes de por sí no puede ser considerada como criterio excluyente, sí ha de tenerse en cuenta en presencia de otras características métricas o formales extrañas al romancero tradicional; de hecho son extrañísimos los versos de romances de la tradición oral moderna que rimen en consonante. En principio habría que

⁵³ *Ibid.*, pp. XXIII-XXV.

⁵⁴ En el corpus del romancero viejo son muy excepcionales los versos de doble hemistiquio de arte mayor, como el incipit del romance trovadoresco de *La reina María de Aragón*, incluido por Lope de Stúñiga en su *Cancionero* de 1448, fol. 133; v. también al respecto Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, I, ob.cit, pp. 87-89.

excluir del corpus del género a aquellas composiciones estróficas con rima consonante predominante en sus versos.

En cuanto a la forma estrófica del poema, si bien, como ya he indicado *supra*, comparto la idea defendida por Diego Catalán de que criterios formales no son suficientes para acotar el género, también creo que es necesario hacer algunas puntualizaciones. Concuerdo con Catalán en que el género abarca más formas estróficas que las de las tiradas monorrimas en asonante de doble hemistiquio, como las tiradas de versos pareados, frecuentemente con estructuras paralelísticas. Creo sin embargo que en ningún caso composiciones con estructuras estróficas en forma de décima pueden ser consideradas romances tradicionales⁵⁵, como en algunos trabajos se empieza a sugerir; así mismo creo que en un principio se ha de recelar de formas estróficas en cuartetos o redondillas con rima varia o abrazada, tal como ya propuso Rudolf Baher en su *Manual de versificación española*⁵⁶, las cuales habitualmente remiten a un cercano origen letrado, a excepción de algunas versiones romancísticas en portugués con molde de cuarteta, quizá por influencia de la canción narrativa moderna, estudiadas por Pere Ferré en su introducción al *Romanceiro português da tradição oral moderna*⁵⁷.

⁵⁵ Especialmente numerosas son las décimas y cuartetos que versan sobre Carlomagno y los pares de Francia. Diversos trabajos han probado el origen libresco de dichas composiciones que abundan por todo el continente: v. Yolanda Pino Saavedra, "La *Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia* en Chile", en *Folklore Americas*, XXVI:2 (1966), pp. 1-29; José Durand, "Romances y corridos de los *Doce Pares de Francia*", en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 159-179; José Durand, "Los doce pares en la poesía popular mexicana", en *Cuadernos americanos*, CCXXXIII:6 (1980), pp. 167-191; Socorro Perea, "Valonas y décimas potosinas de los pares de Francia", en *Cuadernos americanos*, CCXXXIII:6 (1980), pp. 145-166; además de todos los trabajos anteriores, es imprescindible consultar el excelente y clarificador monográfico dedicado a la décima popular en Puerto Rico por la revista *O'Clip. Cuadernos del Seminario Federico de Onís*, VII:7 (1997), en especial los artículos de Félix Córdova Iturregui, "Los trovadores: improvisación y memoria colectiva", pp. 13-40; de Alberto Medina Martínez, "La mesa redonda", pp. 43-58; y de Edith Faría Cancel, "Don Elías Cruz Estrada: trovador de mesa redonda", pp. 61-69.

⁵⁶ Rudolf Baher, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 205-206.

⁵⁷ Véase *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, I, ed. Pere Ferré, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 40-52.

II.6. ROMANCES DE ORIGEN VULGAR, CANCIONES NARRATIVAS MODERNAS, COMPOSICIONES DE ORIGEN LETRADO CON MOLDE ROMANCÍSTICO, CANCIONES HÍBRIDAS ENTRE CORRIDO Y ROMANCE

Consideración especial merecen los romances de origen letrado de datación reciente cuyo origen son los pliegos de cordel o los poemas narrativos de sucesos varios divulgados por ciegos. Considero necesario examinarlos también con un criterio restrictivo, ya que en un gran número de casos presentan un proceso de tradicionalización –fenómeno que suele ser lento y necesita tiempo– todavía incipiente, sin que haya cuajado aún el estilo tradicional; otras veces dicho proceso se ha truncado en un determinado momento y no ha seguido adelante:

Es frecuente este fenómeno en los romances procedentes de pliegos de cordel, cuyo lenguaje se resiste especialmente a la tradicionalización: la fórmula culta –o, más exactamente, semiculta– del romancero de ciegos, que incorpora estilemas barrocos y románticos, construcciones alambicadas, encabalgamientos, etc., impide a veces que la tradicionalización se consuma (pues ésta implica una sustitución de las estructuras del lenguaje literario por las propias de la tradición oral, basadas en la fórmula y la relación paratáctica entre las oraciones). A ello puede añadirse la muy frecuente conservación, en el medio familiar, a lo largo de varias generaciones, del texto escrito, ya sea el pliego mismo o copias manuscritas. Análoga resistencia a la tradicionalización presentan las canciones narrativas modernas no romancísticas de carácter narrativo que (aunque puedan presentar en algunos casos formas de romance) no participan de los mecanismos del género.⁵⁸

Aunque hay temas como el de *La difunta pleiteada*, *Los presagios del labrador* o *La fraticida por amor*⁵⁹, de los que abundan las versiones tradicionalizadas en la mayor parte de las subtradiciones panhispánicas, en el repertorio americano no es el fenómeno más común entre dichos romances de origen letrado de datación reciente y divulgados primigeniamente por ciegos. La mayor parte de los romances vulgares incluidos en los *Romanceros* del nuevo continente no han completado ese viaje necesario en boca de sucesivas

⁵⁸ Ana Valenciano. “Los romances tradicionales: el <<texto>> y el informante”, ob.cit., p. 435.

⁵⁹ Véase Diego Catalán. “El romance de ciego y el subgénero <<Romancero tradicional vulgar>>”, en *Arte poética del romancero oral*, I, ob. cit., pp.339-355. Respecto al tema de *La difunta pleiteada* v. también los trabajos de Flor Salazar, “La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 271-313; de María Goyri, *La difunta pleiteada. Estudio de Literatura comparada*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1909; y de Aurelio González, “Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1992, pp. 33-44.

generaciones de recitadores y portadores de la tradición, no se han tradicionalizado, y por ello no debemos incluirlos en el género; sirva como ejemplo el tema de *Santa Teresa niña quiere ser mártir* o el de *Milagro de Santa Bárbara a un devoto suyo*.

La gran mayoría de versiones hispanoamericanas de canciones narrativas modernas con moldes romancísticos habrían también de ser expurgadas ya que su estilo y lenguaje, solo simulada y artificiosamente tradicionales, tampoco han completado ese viaje necesario del que antes hablábamos: sirvan como ejemplos los temas de *Atentado anarquista contra Alfonso XII* o el de *La muerte de Prim*. La manga ancha con la que se han considerado tanto romances vulgares como canciones narrativas modernas ha contribuido notablemente a la confusión que encontramos a la hora de definir el género y delimitar el corpus de temas que lo conforman, por lo que creo imprescindible descartar definitivamente de las ediciones romancísticas los no tradicionalizados: esto es, la práctica totalidad de versiones hispanoamericanas de canciones narrativas modernas y de composiciones de origen letrado con molde romancístico, así como una gran mayoría de textos americanos de romances de origen vulgar.

También se ha creado confusión genérica por la mutua influencia entre romances y corridos. En la tradición americana abundan las versiones de corridos romanceados y viceversa (como por ejemplo ocurre con el *Corrido de Rosita* y el romance de *Blanca niña*), composiciones híbridas en que confluyen ambos géneros narrativos tradicionales. Su estudio es complejo y necesitaría en exclusiva de una investigación doctoral *ex profeso*⁶⁰. Por ahora, y en lo que respecta al área caribeña, creo suficiente con apuntar que aquellos corridos tradicionales en que solo pueda apreciarse ya la huella romancística en un número porcentual muy reducido de versos no deberían considerarse parte del género romancístico, salvo que dichos versos sean excepcionales –por motivos

⁶⁰ En la Universidad Complutense de Madrid otros alumnos, bajo la tutoría y dirección de la profesora Ana Valenciano, han emprendido en los últimos años y llevan a cabo actualmente investigaciones a tal fin. En junio de 2004 en el Departamento de Filología Española IV fueron leídos dos trabajos de investigación para obtener el Diploma de Estudios Avanzados que analizaban las influencias y los límites entre el romancero y el corrido: *La balada hispánica y el corrido mexicano: el relato de Bernal Francés* de Yolanda del Pozo y *El corrido mexicano: del romance al paradigma folklórico* de Ciro Arbós. Este último ha matriculado en la UCM una tesis doctoral cuyo objetivo es el estudio en profundidad del corrido mexicano que, de finalizarse, probablemente será enormemente esclarecedora.

bien discursivos, bien de *intriga*, o bien de *fábula*⁶¹– y enriquezcan de forma relevante el tema en cuestión.

II.7. TEMAS Y VERSIONES QUE A MENUDO SON CONSIDERADAS COMO ROMANCES TRADICIONALES Y QUE NO DEBERÍAN SER INCLUIDOS EN EL CORPUS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA

Pero, ¿cómo determinar si una composición narrativa tradicional la consideramos romancística, cuando todo lo anterior podría parecer ambiguo y fijar criterios precisos de exclusión podría antojarse como algo relativamente arbitrario? Quizá ninguna de todas estas características que acabo de señalar podría determinar objetivamente la exclusión de una versión tradicional del corpus del romancero de tradición oral moderna si se presenta de forma aislada. Seguramente se pueden plantear serias dudas sobre si podemos excluir del género a una canción con hemistiquios de arte mayor, o bien en forma estrófica, o bien de origen letrado y de tradicionalización discutible, o bien con presencia de versos con rima consonante, o sin apenas componente narrativo, si cada uno de estos elementos anteriormente citados se presenta por separado; pero si confluyen varios de ellos en una composición es más que probable que esta no sea un romance de tradición oral. Creo que cuando varios de estos factores excluyentes antes expuestos se acumulan en la composición poética objeto de estudio nos encontramos ante un género distinto al romancero de tradición oral moderna.

Un texto que apenas sea narrativo, cuyos hemistiquios sean de arte mayor, que rime en consonante, que tenga una composición estrófica con rima varia o abrazada y no monorrima, solo muy excepcionalmente podría formar parte del género. Lo mismo podemos decir de composiciones todavía no tradicionalizadas y que conservan un estilo poético culto o semiculto, por muy populares que sean entre los transmisores tradicionales; o de aquellas cuya poética se encuadre mejor en la propia del corrido, o también de cualquier versión en que se combinen de algún modo estos rasgos excluyentes.

⁶¹ Distinguimos tres niveles estructurales en los romances: el *discurso*, nivel de expresión verbal; la *intriga* o conjunto de secuencias lógico-temporales de los sucesos narrados, manifestación discursiva que expresa un contenido organizado estéticamente; y finalmente la *fábula* o nivel superior, el tema que constituye la historia fundamental del romance y que se articula por medio de secuencias de intriga.

Podremos afirmar sin equivocarnos que dichas composiciones no forman parte del corpus de romances tradicionales. Sirvan como ejemplo las versiones americanas de canciones narrativas como *Mariana Pineda*⁶², *La lavandera requerida por su hermano*⁶³ (ambas de origen letrado, compuestas en versos de arte mayor y en las que el proceso de tradicionalización es incompleto) o *Atropellado por un tren*⁶⁴ (con similares características que las dos anteriores,

⁶² *Verbi gratia* la versión dominicana del tema de *Mariana Pineda* que aprendió en su infancia, a fines del siglo XIX, Tijides Ramírez de Garrido, natural de San Juan de la Maguana, y que fue publicada por su hija Edna Garrido de Boggs, *Reseña histórica del folklore dominicano*, ob. cit., p.216:

Marianita salió de Granada, la bandera se puso a bordar,
 2 le pillaron con ella en la mano y el delito no pudo ocultar.
 La sacaron de la Ciudadela, la llevaron al campo a matar;
 4 los valientes soldados decían: muere, muere, por no declarar.
 Le presentan sus hijos delante, a ver si quería declarar,
 6 y ella firme y constante decía: - muero, muero, por no declarar.
 – Sea posible, mi madre querida, que usted muera por no declarar.
 8 – ¡Hijos míos, la muerte es muy dulce cuando sea por la libertad!

⁶³ Versión cubana de Madruga (provincia de La Habana) cantada por Tomasita Quiala Reina, de 37 años, recogida por Max Trapero el 4.10.2000. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 399:

En Santa Elena vivía una joven, linda y hermosa como un jazmín,
 2 ella solita se mantenía cosiendo ropas para vivir.
 El mal hermano le dijo un día: - Ay hermanita del corazón,
 4 ya tu hermosura me tiene loco y tu marido quiero ser yo.-
 La pobre niña quedó insultada y en el instante le contestó:
 6 - Mejor prefiero morir mil veces antes que logres manchar mi honor.-
 El cruel hermano sacó el revólver y en el instante le disparó
 8 dándole un tiro por los sentidos que todo el cráneo le destrozó.
 Por ahí (sic) preguntan quién lo había hecho, por ahí pregunta la humanidad,
 10 vinieron gentes de todas partes a ver el crimen de aquel lugar.
 El juez pregunta quién había sido. –Yo he sido el hombre quien la maté,
 12 vete, hermanita, vete pa'l cielo, que yo en la tierra lo pagaré.

⁶⁴ Sirva como ejemplo la versión dominicana inédita de dicha canción narrativa, hasta ahora no documentada en la nación quisqueyana, cantada por Lidia Ramírez Soto. Recogida en San José de Ocoa (provincia de Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

Primera estación de Marta, ¡qué mala suerte has tenido!,
 2 que en la vía de los frenos se haya un hombre malherido.
 La máquina iba en violencia cuando la vía atravesó
 4 y el maquinista bajó a ver lo que sucedía.
 Cuando el maquinista vio la vía llena de sangre
 6 mandó parte a la estación: que venga el señor alcalde.
 Ahí viene el señor alcalde y toda su policía
 8 para conocer la vía.
 Lo montaron en camilla, lo llevan al hospital
 10 y le dicen los doctores que no lo pueden curar.
 - Si no me pueden curar tírenme los cuatro tiros
 12 que yo no he venido al mundo con mis dos brazos partíos.-
 La novia estaba presente, que no se pudo ocultar,

pero compuesta en versos de arte menor), cuya presencia es frecuente en las ediciones de romances tradicionales hispanoamericanos; a mi juicio no forman parte del género, no habrían de incluirse dentro del corpus de romances tradicionales y por ello han sido excluidas del corpus textual de la presente tesis doctoral. También las versiones americanas de los romances vulgares de *Santa Teresa niña quiere ser mártir*⁶⁵ o de *Milagro de Santa Bárbara a un devoto suyo*⁶⁶, en las que los procesos poéticos característicos del estilo

-
- 14 ella misma disparaba sin pecado de mirar.
 Y a eso las tres de la tarde cuando el caso sucedió
 16 y a las nueve de la noche su alma le entregó a Dios.
 - Manden parte al carbonero, que el carbonero es de mi pueblo,
 18 manden parte a padre y madre que su hijo se halla enfermo. -
 Ahí viene padre y madre, familiares más hermanos.
 20 - Hijo, hijo, hijo mío, que me lo quita mi Dios.-

A juicio de Flor Salazar este tema de *Atropellado por un tren* sería un romance vulgar (v. Diego Catalán y Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp.74-76) y no una canción narrativa como es considerado por Ana Valenciano, quien ya en su edición del romancero gallego advertía del alejamiento de dicho tema respecto a los modos narrativos propios del romance tradicional y lo situaba en los márgenes del género; v. Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia: catálogo exemplificado dos seus temas*, Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, pp.142 y 388-390.

⁶⁵ Versión de Marianao (provincia de Ciudad de La Habana) cantada por Concepción T. Alzola. Publicada en Concepción T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, I, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961, pp. 54-55; reproducida en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional...*, ob. cit., p. 233:

- Las glorias de Teresa yo las quiero cantar,
 2 a la edad de siete años la vida quiso dar.
 Su tío le decía: - Teresa, ¿dónde vas?
 4 - Voy donde aquellos moros, los quiero conquistar.
 - No vayas, no, Teresa, que te van a matar.
 6 - Eso es lo que yo quiero, lo que voy a buscar:
 dar la vida por Cristo, la sangre derramar.
 8 - Haremos un convento, tú lo dirigirás,
 serás virgen y mártir, abrasada en caridad,
 10 en el Monte Carmelo la gloria tú serás.

⁶⁶ Versión cubana de Matanzas recogida por Carolina Poncet. Publicada en la obra póstuma de Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985, pp. 625-626; reproducida en Beatriz Mariscal. *Romancero General de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996, p. 263; y en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 424-425:

- En un jardín deleitoso Bárbara fue virginal,
 2 escogida para esposa de la Suma Majestad.
 De rayos y centellas ha librado a sus devotos,
 4 de morir sin confesión y en lances muy peligrosos.
 Atienda todo cristiano el milagro verdadero,
 6 lo que ha pasado este año con un pobre pasajero.
 De Villahermosa salió con una bestia caballo,
 8 lo meten seis bandoleros y en una sierra a robarlo,
 seis puñaladas le dieron y por muerto lo han dejado.

tradicional están claramente ausentes y que nos pueden servir como claro ejemplo para probar la validez de la tesis propuesta por el profesor Paul Bènichou: en la creación artística, excelencia poética y procesos de tradicionalización van de la mano⁶⁷, idea que compartimos y defendemos en esta tesis doctoral.

Otras canciones en las que tampoco ha cuajado aún el estilo tradicional son las versiones cubanas de las canciones narrativas de referente histórico de *La muerte de Prim*⁶⁸ y de *Atentado anarquista contra Alfonso XII*⁶⁹ (en esta

-
- 10 Al cabo de ocho días dos leñadores pasaron,
vieron el cuerpo tendido, se quejaba con dolor;
12 con tristes voces decía le trajeran confesor.
Atónitos y pasmados por tan grande maravilla,
14 dieron parte a la justicia y acudió toda la villa.
Un religioso llegó diciéndole qué quería:
16 –Confesión, que estoy viviendo por esta imagen divina.-
Apenas se confesó, sin pronunciar más palabras,
18 fue a dar cuenta al Creador por milagro de esta santa.
En su pecho le encontraron con una fe verdadera,
20 este divino retrato de Bárbara hermosa y bella.
De rayos y de centellas era Bárbara abogada
22 y por ello a todos libra si de veras es llamada.

⁶⁷ Véase Paul Bènichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, ob. cit.

⁶⁸ Un ejemplo es la versión cubana recogida por Sofía Córdova y editada por la misma Sofía Córdova de Fernández en “El Folk-lore del niño cubano”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, 34, p. 153; reproducida en Beatriz Mariscal, *Romancero General de Cuba*, ob. cit., p. 230; y en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional...*, ob. cit., p. 378:

- Al salir de palacio le dijeron a Prim:
2 –Vaya usted con cuidado que lo quieren herir.
–Si me quieren herir, si me quieren matar,
4 entregaré mis armas al cuartel general.-
En la calle del Turco ya mataron a Prim,
6 sentadito en su coche con la guardia civil.
Cuatro tiros le dieron a boca de cañón.
8 –¿Quién será el tirano, quién será el traidor,
quién sería el infame que a mi padre mató?
10 Aunque soy chiquitico y me falta la edad,
la muerte de mi padre yo la he de vengar.

⁶⁹ Como ejemplo reproduzco la versión cubana de Regla (provincia de Ciudad de La Habana) cantada por Ángela Comas Buján. Recogida y publicada por Concepción T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, I, ob. cit., pp. 58-59; reproducida en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 380-381:

- El día doce de enero en Madrid se presentó
2 un joven bien parecido natural de Badajoz.
El objeto que a Madrid, señores, lo condució
4 fue matar a Alfonso XII, pero no lo consiguió.
Soltó un disparo con gran valor
6 y en el momento que quiso huir
lo detuvo un guardia civil.
8 Un día estaba cenando con un amigo de prisión,

última, con mucha mayor claridad), compuestas ambas inmediatamente después de producirse los hechos que narran, ocurridos en la década de los setenta del siglo XIX.

Así mismo, muy poco tienen de romances tradicionales las versiones de baja estofa de temas como el de *La lechera*⁷⁰, incluido como romancístico en ediciones del siglo XXI. En otros, como el de *Ismael y Lola*⁷¹, ya no solo no hay

estrechándole las manos estas palabras le habló:

- 10 –Amigo mío, del corazón,
ya ves que juntos estamos los dos,
12 pero mañana, triste de mí,
verás que lejos estaré de aquí.-
14 El amigo le contestó: -Paciencia y resignación,
quisiste salvar la patria, amigo, tened valor.
16 –Valor me sobra -contestó él-,
solo yo siento en mi corazón
18 un sentimiento viril y cruel,
que son mis hijos y mi mujer.
20 –La ley lo manda hay que obedecer.-
Al punto mandó el sargento las fuerzas a preparar
22 y le mandó a disparar catorce tiros a un tiempo.
-Adiós, amigo el alma. –Esposa del corazón,
24 adiós, hijos adorados, reciban mi bendición.-
El quiso salvar la patria pero no lo consiguió.

⁷⁰ *Verbi gratia* la versión cubana de Remedios (provincia de Villa Clara) cantada por Susana Hernández Casanova, de 80 años, Recogida por Max Trapero y Yolanda Pérez Melillo, el 25.10.1998. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 393:

- Desde niña fui lechera, muy pobre pero dichosa.
2 Por amarle mucho a un hombre del pueblo fui murmurada
y los amores malditos me hicieron muy desgraciada.
4 El consuelo que me queda es un niño muy hermoso,
como un angelín del cielo, como un angelín del cielo.
6 Siempre al echarle en la cuna no duerme sin que le cante
las canciones de su padre que anda por el mundo errante.

⁷¹ Tomo como claro ejemplo esta versión cubana de Chambas (provincia de Ciego de Ávila) cantada por Celia Ortega. Recogida por la Comisión municipal de Chambas para el *Átlas de la cultura popular cubana*. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 394-395:

- A la puerta tocan, mira ver quien es,
2 y si es Enrique, no lo quiero ver,
y si él prosigue en querer entrar,
4 déjenlo que pase, que le quiero hablar.
- Buenas días, joven. -¿Cómo sigue usted?
6 – Ya estoy mejorando, como usted me ve.
- ¿Dónde está tu madre?, que le quiero hablar.
8 – Pobre madre mía, se va a molestar.
Vete, dile a mami
10 que aquí está Enrique, que le quiere hablar.
- Buenos días, joven, ¿qué hace usted aquí?
12 – Vine a ver su hija, no me trate así,

apenas huellas de una posible tradicionalización sino que su calidad poética es deplorable, por lo que resulta un tanto asombroso que se incluya en ediciones del romancero tradicional.

También excluyo del corpus las versiones cubanas poliasonantadas en hemistiquios heptasílabos del tema denominado *La Santa Catalina*⁷² (título en el que coincide con el conocido romance tradicional infantil que comúnmente se canta seguido del tema de *Marinero al agua*) que han sido recogidas hasta la fecha y pertenecientes al repertorio infantil: apenas tienen contenido narrativo, la rima es extrañísima para un romance tradicional, con un esquema en que aparece una combinación de pareados no paralelísticos junto a versos con rima suelta; y lo más importante, el lenguaje poético tradicional brilla por su ausencia, con lo que la calidad de la composición es ínfima. Se trata de composiciones ritualizadas del repertorio infantil que carecen de valor estético.

Canciones tradicionales infantiles que creo también necesario excluir del género, ya que prácticamente carecen de componente narrativo y tampoco aportan nada al valor y excelencia estética del romancero de tradición oral moderna en su conjunto, son los temas ritualizados del repertorio infantil de *La viudita del conde Laurel*, *Carabí*, *Pobrecita huerfanita*, *La gallina perdida*, *El perrito chino* o *El enanito saltarín*⁷³, que sorprendentemente todavía en este

la vida de soltero no me va muy bien,
14 y yo de casarme, sería con ella.
- Mi pobre madre, la ha hecho sufrir,
16 no te lo perdono, prefiero morir.
- A mi amiguita la voy a aconsejar,
18 relaciones largas no lleven jamás.
Te quise de quince, tengo veintidós,
20 seis de sufrimiento y uno de dolor.

⁷² Versión de Santa Clara (provincia de Villa Clara) cantada por Ana María Luján, de 20 años. Recogida y publicada por Concepción T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, I, ob. cit., p. 54; reproducida en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional...*, p. 231:

La Santa Catalina era hija de un rey.
2 Su padre era pagano pero su hermana no.
- ¿Qué haces, Catalina, en esa posición?
4 - Le rezo a Dios, mi padre, que no conoces tú.
- O dejas de rezar o yo te mataré.
6 - Pues tú me matarás pero yo rezaré.-
Ahí sacó su espada y seca la dejó.
8 Los ángeles del cielo cantaron hosanna,
los diablos del infierno bailaron cha-cha-cha.

⁷³ No creo necesario poner ejemplos de todas estas archiconocidas canciones del repertorio infantil. De todas formas, para quien tenga interés en estas canciones infantiles, numerosas

siglo XXI se incluyen también en estudios del género. Otras canciones del repertorio infantil en que no solo el componente narrativo es mínimo sino que además en ellas apenas podemos apreciar en sus versos características propias del proceso de tradicionalización son *A la salida de Francia*⁷⁴ o *Madrugué una mañana*⁷⁵, temas que también se consideran parte del género en algunos *Romanceros* tradicionales cubanos.

Como ya apuntamos *supra*, para que el romancero siga gozando del prestigio del que siempre ha gozado, y que le hizo merecedor de ser elevado a a la cumbre de la literatura por autoridades como Percy, Schlegel, Herder, Jacob Grimm, Goethe, Hegel, Deschamps o Victor Hugo, es innecesario y, sobre todo, contraproducente, ampliar el corpus romancístico con temas o versiones de adscripción claramente ajena al género; a fuerza de aumentar el corpus, se corre el riesgo de incluir en el mismo temas cuya mediocridad o ínfima calidad poética están reñidas con su excelencia. Más ejemplos: todavía en este siglo XXI algunos *Romanceros* incluyen canciones como el tema de *Por ti abandoné a mi madre*⁷⁶, lamento lírico de calidad poética ínfima y que no

versiones de las mismas se incluyen en la obra de Maximiano Traperó y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit.

⁷⁴ Por ejemplo reproduzco la versión de Cárdenas (provincia de Matanzas) de Lourdes Valle González. Recogida por la Comisión municipal de Cárdenas para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Publicada en Maximiano Traperó y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 323:

A la salida de Francia me encontré tres muchachas.
 2 Pregunté a la mayor que si gustaba de mi amor.
 Le respondió la más pequeña: - Ojalá que fuera yo.

⁷⁵ *Verbi gratia* la versión recogida por Carolina Poncet y publicada en la obra póstuma de Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., p. 647; reproducida en Maximiano Traperó y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 324:

Madrugué una mañana en el mes de abril,
 2 me encontré una muchacha como un serafín.
 Yo le dije: - Bella rosa, si quieres venir
 4 a la confitería.- Me dijo que sí.
 Me pidió limonada, yo le dije café,
 6 porque la limonada se suele verter.
 - Yo no soy buena moza ni lo quiero ser,
 8 porque las buenas mozas se suelen perder.

⁷⁶ De nuevo tomamos como ejemplo una versión cubana recogida por Maximiano Traperó cantada por las hermanas de Las Tunas, Alejandra y Clara Reyes Ballaga. Editada por Maximiano Traperó y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional...*, ob. cit., pp. 411-412:

Por qué abandoné a mi madre y solita la dejé,
 2 en un rincón de la iglesia pasó toda su vejez.

presenta huella alguna de tradicionalización. Sorprende que puedan albergarse dudas sobre su naturaleza claramente no romancística, igual que la de otros temas incluidos en *Romanceros americanos*, como el de *Oración a San Antonio*⁷⁷, el de *La casa está triste*⁷⁸, el de *En el barrio de los Hoyos*⁷⁹ o el de

Hasta que llegó una noche que yo muerta la soñé,
4 como loco fui a buscarla pero allí no la encontré.
Mas en casa de un vecino me dejó escrito un papel,
6 que borroso por su llanto apenas pude leer.
<<Hijo mío –me decía-, sé bueno con tu mujer,
8 que me apartó de tu lado, pero ya la perdoné.
Y si Dios te diera un hijo y si se parece a ti
10 dile que no te abandone como tú me hiciste a mí.
Y si tiene ojos negros y si se parece a mí,
12 dale un beso que tu madre le dejó antes de morir>>.

⁷⁷ Versión cubana de Marianao (Ciudad de La Habana) recitada por Bertina Acevedo. Recogida y publicada por Concepción T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, I, ob. cit., p. 56; reproducida en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez. *Romancero tradicional...*, ob. cit., pp. 234-235:

Yo tengo un escapulario
2 de la Virgen del Rosario,
cada vez que me lo pongo
4 me acuerdo de San Antonio.
San Antonio era mi padre,
6 Santa María mi madre.
Los ángeles mis hermanos
8 me agarraron de la mano,
me llevaron a Belén.
10 De los Calvarios a la fuente,
donde estaba San Vicente,
12 con una cruz en la frente
pa'que el diablo no la tienta.

⁷⁸ Versión cubana de Las Tunas cantada por Alejandra Reyes Ballaga y recogida por Maximiano Trapero el 4.7.1997. Editada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., pp. 426-427:

La casa está triste,
2 murió mi vecina,
dejando en el mundo
4 lleno de dolor
a mi buen amigo
6 y a la pobre nena
que al padre angustiado
8 así preguntó.

- Decirme, papito,
10 por qué hay tanta gente,
por qué lloran todos,
12 vos también lloráis,
por qué hay tantas flores
14 arriba'e la mesa
donde está la cama
16 dónde está mamá.

-¡Mira cuántas velas

*La solterona*⁸⁰, este último una auténtica aberración poética, los cuales se apartan tan palmariamente del género que no creo que sea necesario

18 han puesto los hombres!
¡Qué hay allá arriba,
20 yo quiero mirar!
Es mi mamita,
22 llámala, papito,
decirle que venga
24 conmigo a jugar.-

Y llegó la noche
26 y hubo mucha gente,
se cansó la nena
28 de tanto llorar.
Se durmió en los brazos
30 del padre querido
mientras su mamita
32 descansaba en paz.

⁷⁹ Versión así mismo de Las Tunas, cantada por Alejandra y Clara Reyes Ballaga, y recogida por Maximiano Trapero el 4.7.1997. Editada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., p. 427:

En el Barrio de los Hoyos,
2 se fue el alma de Santiago,
yo me tuve que mudar
4 porque un amigo celoso
se me puso a hacer el oso
6 y allí me quiso matar.

Pasé un día por su casa,
8 su mujer estaba fuera
y ella me invitó a tomar,
10 y al verle aquella copa
el vino se me cayó en la ropa
12 y ella me invitó a pasar.
- Pase pase, amigo mío,
14 pa' limpiarle los calzones,
y de tanto como hizo
16 me cayeron los botones
y ella me invitó a quitar.

18 En esto llegó el marido
escondido en una puerta
20 y en apenas que me vio
sin mediar explicaciones
22 se me cayó a pescozones
y me quería matar.

⁸⁰ Versión recogida en Cabaiguán (provincia de Sancti Spiritus) también por Maximiano Trapero, cantada por Yolanda Alonso. Editada por Maximiano Trapero, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 423-424:

Dentro de poco seré una jamona, a fines del año que está por llegar
2 cumplo treintaisiete [*sic*], Dios mío, qué vieja, y aún no he logrado poderme casar.
Por falta de novio yo sé que no ha sido, varios he tenido yo no sé porqué [*sic*],
4 en ellos veía defectos y faltas, unos me dejaban y otros yo dejé.
Mas ya lo pasado no tiene remedio y más si la suerte por mi bien perdí,

extenderse en explicaciones: basta una lectura de los poemas para percibir claramente que están fuera del corpus de romances de tradición oral moderna.

No incluyo tampoco en mi corpus el tema de *Las tres cautivas* cuya adscripción al género es admitida por numerosos estudiosos. Ana Pelegrín le atribuía un reciente origen libresco, opinión que yo comparto. Según Pelegrín el autor del romance sería un poeta del siglo XIX del círculo de Antonio Trueba o un imitador de su estilo popular⁸¹. Entre los transmisores tradicionales el tema ha gozado de fortuna y con frecuencia forma parte de su acervo folclórico, probablemente porque ha sido reproducido en buen número de libros de lecturas escolares tanto en España como en América. Excluyo el tema de mi corpus ya que el modo narrativo de sus versiones caribeñas⁸² no participa aun

6 ahora no paso ... que un chico y pronto la esposa seré de Marcial.
Más adelante aquí está esta carta, la trajo un chico del continental,
8 y este paquete, ¡Jesús, qué demonio!, será algún regalo que manda Marcial.
<<Querida Enriqueta, mi tío que estaba en San Petesburgo, murió antesdeayer [sic],
10 heredo sus bienes, por esto me caso, compete a mi prima que está en Santander>>.
Anda maldito, canalla, grosero, me has olvidado por otra mujer,
12 los hombres de hoy día no tienen palabra, yo odio a los hombres con todo mi ser.

⁸¹ Ana Pelegrín, "Romances del repertorio infantil en América", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 76-77.

⁸² Como muestra reproduzco la versión cubana de Cruces (provincia de Cienfuegos) cantada por María del Carmen Rodríguez Rodríguez, de 57 años. Recogida por Max Traperó et al. el 14.7.1999 y publicada por Maximiano Traperó y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 199-200:

En el campo moro, entre las olivas,
2 fueron cautivadas tres hermosas niñas.
El pícaro moro que las cautivaba
4 a la reina mora se las entregaba.
- Toma, reina mora, estas tres cautivas,
6 para que te hagan lo de la cocina.-
Costancia fregaba, Lucía barría
8 y la más pequeña agua les traía.
Un día en la fuente, en la fuente fría,
10 vio pasar un viejo por la calle arriba.
- ¿Dónde vas, buen viejo, por estos caminos?
12 - En busca tres hijas que las he perdido.
- ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
14 - Primera Costancia, segunda Lucía
y la más pequeña era Rosalía.
16 - Pues usted es mi padre y yo soy su hija.
Voy a darle cuenta a mis hermanitas.
18 Ven acá, Costancia, óyeme, Lucía:
he visto a mi padre en la fuente fría.-
20 Costancia lloraba, Lucía gemía
y la más pequeña las consolaría.
22 Y la reina mora matarlas quería,
y la reina mora les quitó la vida.

de las características propias del género, estando su estilo y modo narrativo más próximos a las formas cultas o semicultas que a las tradicionales.

Caso análogo es el de otro poema que también suele formar parte del saber folclórico de los transmisores tradicionales, cuya autoría Ana Pelegrín atribuye a Antonio Trueba y que también he excluido de mi corpus. Se le designa habitualmente con el título de *Escogiendo novia* y su *incipit* suele ser <<A la quinta, quinta, quinta / de una señora de bien>>:

El poema que comienza <<A la quinta quinta>> procede de un escritor popular en España en el siglo XIX, Antonio Trueba, quien lo publica en varios periódicos infantiles para que sea cantado en coros de niños con la tonada del *r. Hilo de oro* conocido en Madrid hacia 1850. Antonio Trueba compone sus *Cantos infantiles* para <<que se adapten al tono de los que hoy existen para que se conserve lo bueno, que es el tono, y desaparezca lo malo, que es la letra>>⁸³.

A pesar de sus despectivas palabras respecto a la calidad poética del romancero tradicional, Trueba escribió su poema inspirándose en el tema de *Hilo de oro*, sirviéndose de él como molde formal. La composición de Trueba gozó de fortuna en su recepción y se divulgó tanto en España como en América no solo reproducida en libros y revistas sino también oralmente⁸⁴. A

⁸³ Ana Pelegrín, "Romances del repertorio infantil en América", ob.cit., pp. 74-76.

⁸⁴ Como ejemplo, esta versión de Baracoa (provincia de Guantánamo) recitada por Elsa Aurelia Hernández Navarro, de 89 años. Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 20.9.2001:

A la quinta, quinta, quinta, hay una señora de bien.
2 Llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
Como el oro su cabello, como la nieve su tez,
4 como el lucero sus ojos y su voz como la miel.
- ¡Qué Dios os guarde, señora! - ¡Caballero, a vos también!
6 - Dadme un vasito de agua, que vengo muerto de sed.
- Fresquita como la nieve, caballero, os la daré,
8 que mis hijos la cogieron a tiempo de amanecer.
- ¿Son hermosas vuestras hijas? - Como el sol de Dios las tres.
10 - ¿Dónde están que no las veo? - Cada cual en su quehacer,
que así deben de estar siempre las muchachitas de bien.
12 - Decid a todas que salgan, que las quiero conocer.
- La mediana y la pequeña a la vista las tenéis,
14 que por veros han dejado de planchar y de coser.
- La mayor se está en su cuarto, cose que cose y vuelta a coser
16 porque coloradita se pone cuando la ven.
- Lindas son las dos que veo, como rosas de vergel,
18 pero debe ser más linda la que no se deja ver.
Que Dios os guarde, señora. - Caballero, a vos también.-
20 Ya se marcha el caballero, corriendo a todo correr.
A la quinta, quinta, quinta, de la señora de bien
22 llegan siete caballeros siete semanas después.
- Señora, buena señora, somos criados del rey,
24 que hoy hace siete semanas vino aquí muerto de sed.

pesar del origen culto del tema de *Escogiendo novia* y de su creación relativamente reciente, el proceso de tradicionalización en las versiones caribeñas es notorio: en algunas cubanas nos encontramos incluso contaminaciones de este tema de *Escogiendo novia* con el de *Hilito de oro* que le sirvió de inspiración; contaminaciones en las que ambos tienden a fundirse⁸⁵. Probablemente si el proceso de tradicionalización de *Escogiendo novia* continuara, podríamos recolectar en un futuro versiones ya lo suficientemente tradicionalizadas para que pudiéramos incluirlas en el corpus de romances de tradición oral moderna.

Otro tanto podemos afirmar del tema de *Lux aeterna*, poema compuesto hace casi ciento veinticinco años por Juan Menéndez Pidal⁸⁶, del que han sido recogidas versiones cubanas con un grado de tradicionalización bastante avanzado, incluso con apertura de texto en el desenlace⁸⁷. Aunque todavía no

Tres hijas como tres rosas nos ha dicho que tenéis.
 26 Venga, venga con nosotros esa que se llama Inés,
 esa que coloradita se pone cuando la ven,
 28 que en los jardines reales va a casarse con el rey.

La informante me explicó que esta versión se la había enseñada cuando era pequeña la niña de la cocinera que trabajaba en su casa. Se cantaba, pero ella ya no recordaba la melodía.

⁸⁵ Ejemplo de la incipiente contaminación entre los temas de *Hilito de oro* y *Escogiendo novia* son las versiones cubanas de Cienfuegos recogidas por Maximiano Trapero y editadas por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 281; como ejemplo reproduzco la cantada por Zenia Villalonga Geroy:

A la quinta, quinta, quinta de una señora de bien
 2 llega un lindo caballero corriendo a todo correr.
 Como el oro su cabello y su voz como la miel.
 4 – Buenas tardes, mi señora, vengo de parte del rey.
 - ¿Puede usted darme posada y también un alquiler?
 6 – Tengo por (¿?) a mi casa lo que es menester,
 que de tres hijas que tengo yo le daré al escoger.
 8 La una se llama Blanca, la otra se llama Inés,
 y la más pequeña de ellas se llamaba Rosefler.
 10 – Disculpe este caballero, no sea descortés,
 que de tres hijas que tengo yo le daré al escoger.

⁸⁶ Vid. Ramón Menéndez Pidal. *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., p. 425.

⁸⁷ Sirva como ejemplo la versión cubana de Caimito (provincia de La Habana) cantada por Romelia Fernández Álvarez. Recogida por la Comisión municipal de Caimito para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 384:

- Madre, qué linda noche, cuántas estrellas,
 2 ábreme la ventana, que quiero verlas.
 - No, hija mía del alma, tú estás enferma,
 4 y el aire de la noche matarte puede.
 - Aúlla un perro, madre, junto a esa puerta

deberían ser consideradas como romances tradicionales, creo así mismo que de seguir el proceso de tradicionalización, pronto podrían recogerse versiones del tema plenamente tradicionalizadas.

No incluyo tampoco en mi corpus el tema de *Las hijas del merino* pues, una vez más, coincido con la opinión de Ana Pelegrín:

Las versiones recogidas en Latinoamérica son ejemplo notorio de la desintegración de la narratividad en las distintas interpretaciones del desenlace no narrativo de *Las hijas del merino*, que despojan el poema de su pertenencia romancística⁸⁸.

Al tema de *Mariana Pineda* ya nos hemos referido anteriormente: se trata de una canción narrativa moderna de carácter noticiero compuesta en versos decasílabos. La canción está en proceso de tradicionalización en el Caribe, aunque todavía este no se ha completado y no se han sustituido las estructuras del lenguaje literario por las propias de la tradición oral. Ello sería suficiente para no incluirla en el corpus de romances tradicionales americano, pero además es una canción compuesta en versos de arte mayor, criterio a mi juicio suficiente para no considerarla romance. Lo mismo podemos decir del tema anteriormente comentado de *La lavandera requerida por su hermano*, canción también compuesta en versos de arte mayor, que ha gozado y goza de una enorme fortuna entre los portadores de cultura tradicional. Sorprendentemente es incluido por respetados y prestigiosos estudiosos como parte del corpus del romancero de tradición oral moderna, a pesar de que su proceso de tradicionalización está todavía en un estado muy incipiente. Además, las versiones caribeñas no presentan apenas rasgos del estilo de las composiciones tradicionales (y de ahí su pobre calidad poética), como por ejemplo dejan patente sus abundantes encabalgamientos. Otro tanto podemos decir, aunque en estos casos el proceso de tradicionalización es todavía mucho

6 y antes que amanezca yo estaré muerta.
- No digas eso, no, no digas eso.
8 – Madre, querida madre, yo estaré muerta.
Madre, si Juan viniera después de muerta,
10 dígame que no pase por esa puerta.
Madre, dile a Dolores que me perdone,
12 que yo no tengo la culpa que Juan me adore.

⁸⁸ Véase Ana Pelegrín, “Los romances infantiles: <<Siéndome yo niña>>...”, en *Romancero de La Gomera y Romancero general a comienzos del tercer milenio*, Islas Canarias, Cabildo Insular de La Gomera, 2003, pp. 215-216.

menor, de los temas de *Adelaida y Enrique*⁸⁹, del de *Promesa de boda incumplida*⁹⁰, del de *El presidiario de isla de pinos*⁹¹, del de *En el monte Calvario*⁹², del de *Novia que olvida su promesa de fidelidad a un soldado que*

⁸⁹ Buen ejemplo es la versión recogida por Carolina Poncet y publicada en la obra póstuma de Carolina Poncet *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., p. 659; reproducida en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 395:

- ¿Dónde vas, Adelaida querida?, ¿dónde vas que tan triste te veo?
2 - Voy en busca del agua salada y a la mar yo me voy a tirar.
Mis amigas me estaban diciendo: <<Adelaida, tú estás desengañada,
4 es preciso que Enrique se vaya si con él no te vas a casar>>.
No le temo a la mar rigurosa, ni a los peces que andan por el mar,
6 ni tampoco le temo a la muerte si yo misma la voy a buscar.
Una carta que Enrique me mandó fue la causa de mi desventura
8 y la mar será mi sepultura, a la mar yo me voy a lanzar.

⁹⁰ Versión cubana de Batabanó (provincia de La Habana) cantada por Ana Julia Gómez. Recogida por la Comisión municipal de Batabanó para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional...*, ob. cit., p. 396:

- Son las ocho y Roberto no llega, son las ocho y Roberto no está,
2 yo me pongo mi traje de boda y a la iglesia lo voy a esperar.
Yo lo he visto entrar a la iglesia, arrodillado delante un altar,
4 yo pregunto quien era ese joven, y era Roberto que se iba a casar.
Ay, Roberto, te vas y me dejas, ay, Roberto de mi corazón,
6 ojalá que un rayo me parta, una bala trozara en mi pecho
y un puñal que viniera derecho hacia el fondo de mi corazón.

⁹¹ Sirva de ejemplo la versión cubana de Madruga (provincia de La Habana) cantada por Tomasita Quiala Reina, de 37 años, recogida por Max Trapero el 4.10.2000. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional...*, ob. cit., pp. 431-432:

Allá en los muelles del Surgidero a un presidiario muy triste vi,
2 su madrecita lo consolaba y lo besaba con frenesí.
En una noche estando en un baile, ebrio de drogas y de licor,
4 al fiel amigo que más quería sin un motivo lo asesinó.
Fue condenado a veinte años triste miraba al ancho mar,
6 pensando siempre en Isla de Pinos donde sus penas iba a pagar.
Llegó aquel barco dando un pitazo y una pareja al fin le habló:
8 - Vamos, muchacho, llegó el momento, dale a tu madre el último adiós.
- Adiós mi madre del alma mía, solo te pido la bendición,
10 maté al amigo que más quería, por eso debo ir a prisión.-
Se fue aquel barco dando un pitazo, la madre sola triste lloró,
12 al ver llevarse para el presidio al hijo amado que ella crió.
Hoy cuentan todos que hace unos años en el presidio se suicidó
14 el desdichado que en una noche al fiel amigo asesinó.

⁹² Versión cubana de Cueto (provincia de Holguín) cantada por Mercedes Díaz. Recogida por la Comisión municipal de Cueto para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., p. 425:

Allá arriba en el monte Calvario, la rueda de un coche a un niño estropeó,
2 y su madre triste llora afligida, los escapularios del Carmen le echó.
Allá arriba hay un niño desnudo, qué pena le tengo, qué pena me da,
4 pues le haremos una cabecita, con hilo de oro y punto agarrá.
Allá arriba se reza un rosario todas las mañanas al amanecer
6 y la Virgen va de capitana, de cabo de guardia, señor San José.

va al servicio⁹³, todos ellos también de un valor estético mínimo, o del de *El hijo de un militar que venga el abandono de su madre*⁹⁴.

Otros temas tradicionales ampliamente difundidos en la tradición hispánica como *A la orilla de una fuente* podrían inducir a duda, aunque a mi juicio la ausencia de secuencias narrativas es determinante para no considerarlo como parte del género. Las versiones antillanas recogidas además no son especialmente afortunadas⁹⁵.

⁹³ *Verbi gratia* esta versión cubana de Cabaiguán (provincia de Sancti Spiritus) cantada por Yolanda Alonso. Recogida por Maximiano Trapero y Raúl Herrera el 11.7.1997. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., p. 410:

- Adiós padre, adiós madre, adiós Amelia, que ya me voy,
2 si muero en Ceuta solo te pido que tengas recuerdo de un gran amor.
- Vete, soldado, vete tranquilo, si es tu destino, vete a pelear,
4 yo soy Amelia la que te quiero y la que nunca te ha de olvidar.-
A los tres meses de estar en Ceuta una gran carta él recibió,
6 era de Amelia la que él quería donde decía que se casó.
Pobre soldado que alegre estaba, cayó inconsciente sin dilación,
8 y una morita que había en el frente con sus palabras lo consoló.
A los dos años de estar en Ceuta otra gran carta él recibió,
10 era de Amelia la que él quería donde decía que ya enviudó.
- Pues tú viudita, yo bien casado, con mi morita lo paso bien,
12 si voy a España llevo mi mora que mis penitas me consoló.

⁹⁴ Como ejemplo sirva otra versión cubana de Cabaiguán cantada por Marianne Naranjo Alonso recogida así mismo por Maximiano Trapero y Raúl Herrera el 11.7.1997. Publicada en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional...*, ob. cit., pp. 419-420:

Una tarde fresquita de mayo a la playa yo me fui a bañar,
2 me encontré con un joven moreno de alta estatura que era un militar.
El muy pillo me siguió los pasos y en sus brazos me quiso estrechar,
4 madre mía, yo no sé que es, si es el cariño de un militar.
Pasaron días, semanas y meses y la muchacha no decía ná,
6 hasta que un día a las dos de la noche un bebé muy lindo se echa a llorar.
El abuelo lo toma en sus brazos y a la abuela se lo fue a enseñar:
8 - Hijo mío, tú no tienes padre y dice tu madre que era un militar,
hijo mío, tú no tienes madre, mañana a las ocho la van a enterrar.-
10 El muchacho creció y creció y a la guerra se fue a pelear
y en venganza y honor a su madre mató a su padre que era un militar.

⁹⁵ Versión cubana de Remedios (provincia de Villa Clara) cantada por Encarnación Barroso Ruiz, de 86 años. Recogida por Maximiano Trapero y Yolanda Pérez Melillo el 25.10.1998. Publicada por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional...*, ob. cit., pp. 321-322:

A la orilla de una fuente una zagala yo vi
2 y con el ruido del agua yo me acerqué hacia allí.
La agarré por la mano y me la llevé al café,
4 en su divino rostro tres besos le estampé.
Entonces dijo la niña: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!-
6 Y entonces le dijo él: - Cállate, niña, no te acuerdes más de mí,
que yo soy un hombre casado, no puedo ser para ti.-
8 Entonces dijo la niña: - ¡Ay de mí, ay de mí, ay de mí!

Caso aparte es la canción de cuna *Señora Santa Ana*, uno de los temas más presentes en el repertorio infantil caribeño, que además es utilizado en cantos de ronda y juegos infantiles. El tema de *Señora Santa Ana*⁹⁶ es un villancico tradicional y no un romance, aunque se incluya en algunos *Romanceros* dentro del repertorio de tema sacro.

Otro caso particular es el de las versiones del tema de *Mina el desesperado*⁹⁷, canción narrativa moderna que en algunas versiones presenta un incipiente proceso de tradicionalización, impresión que viene reforzada por el hecho de incluir como remate el motivo/fórmula discursiva tradicional de *No me entierren en sagrado*. Diego Catalán lo considera un corrido⁹⁸, pero aún en el caso de que pudiera discutirse la adscripción a uno u otro género, considero conveniente expurgarlo en aras de la excelencia del corpus que definiendo para el género; una excelencia que, no nos cansaremos de repetir, ha sido y ha de ser consustancial al romancero. Por ello, a la hora de fijar el corpus del género, consideramos esencial que prime en él la excelencia poética. Este ha sido nuestro criterio en la presente tesis doctoral. Como ya hemos repetido *supra* varias veces, volvemos a enfatizar que el romancero ocupa un lugar de privilegio en la literatura por temas como *El conde Alarcos*, *El enamorado* y la

⁹⁶ Creo innecesario reproducir versiones de este conocidísimo villancico.

⁹⁷ Tomamos como ejemplo una versión de Matanzas recogida por Carolina Poncet y publicada en la obra póstuma de Carolina Poncet *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., p. 624-625; reproducida en Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 204; y en Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., pp. 256-257:

- Arriba, caballo blanco, arriba por el arenal.
 2 ¿Qué es aquello que relumbra a las orillas del mar?
 - Son los ojos de una niña, que se quieren embarcar,
 4 y ahorita me tire al agua y ya aquí no vuelvo más.
 - Si te tiras en el agua pronto te recogeré
 6 con la punta de una espada, pero no te mataré.-
 Y eran las tres de la tarde cuando Herminia se embarcó,
 8 se despidió de su madre con dolor de corazón.
 -Adiós, mi madre querida, écheme la bendición,
 10 que voy a la isla de Cuba con todo mi batallón.
 Si me muero le suplico no me entierren en sagrado,
 12 entiérrenme en campo verde, donde paste mi ganado,
 y a mi cabeza ponga dos ladrillos encarnados
 14 con letras de oro que digan: <<Aquí murió un desgraciado>>.
 No murió de calentura, ni de dolor de costado,
 16 que murió de mal de amores, morena, dame la mano.

⁹⁸ Diego Catalán, "Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno", en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI editores, 1997, p. 295.

*muerte, Gerineldo, Delgadina, Conde niño o La muerte oculta*⁹⁹ y no por poemas de ínfima calidad poética como, por ejemplo, *Santa Teresa niña quiere ser martir, Ismael y Lola, Pobrecita huerfanita, El perrito chino, El enano saltarín, La casa está triste, En el barrio de los Hoyos, La solterona o La gallina perdida*, composiciones dudosamente romancísticas que con frecuencia aparecen en los trabajos y antologías que recogen romances americanos, a menudo únicamente para engrosar y maquillar unos resultados decepcionantes que no habrían respondido a las expectativas con las que algunos colectores habrían iniciado sus investigaciones de campo.

⁹⁹ De nuevo mencionamos únicamente temas romancísticos de la tradición oral moderna presentes en el repertorio americano como evidencia de una calidad poética cuya excelencia no necesita añadidos espurios que la desvirtúen.

III. ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA EN LA AMÉRICA HISPANA

III.1. PRESENCIA DEL ROMANCERO EN AMÉRICA DESDE LOS INICIOS DEL DESCUBRIMIENTO Y LA CONQUISTA

Bien podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron.¹⁰⁰

La presencia del romancero en América está testimoniada poco después del descubrimiento del Nuevo Continente por los navegantes europeos. Escasas dudas se albergan al respecto desde la publicación de *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* de José Torre Revello¹⁰¹. En el apéndice de esta monumental obra se reproducen diversas listas de libros enviados a distintos lugares de América entre los siglos XVI y XVIII¹⁰². En ellas se documenta que, como mínimo, en 1586 viajaron a

¹⁰⁰ Ramón Menéndez Pidal. *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 226.

¹⁰¹ José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires, J. Peuser, 1940. Además de esta imprescindible monografía, en lo que concierne al virreinato de la Nueva España es obra de obligada consulta la de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México D. F., Archivo General de la Nación, 1914 (hay una 2ª ed. más fácilmente asequible: México D.F., Archivo General de la Nación-Fondo de Cultura Económica, 1982). Fernández del Castillo compiló los documentos existentes en el Archivo General y Público de la Nación de México referentes a la impresión de libros en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVI. En *Libros y libreros en el siglo XVI* también se incluyen documentos de las visitas que se hacían a las embarcaciones que llegaban a los puertos de la Nueva España para, entre otras labores inquisitoriales, verificar que en las naves no se hallaban libros prohibidos o contrarios al dogma católico. Dichas visitas testimonian la presencia de *Romanceros* y *Cancioneros* en los navíos que llegaron a la Nueva España en el siglo XVI; *Romanceros* y *Cancioneros* que sirvieron de solaz y pasatiempo a marinos y pasajeros en las largas, molestas y tediosas travesías atlánticas.

¹⁰² Hasta 1550 los libros no tenían una consideración especial respecto a cualquier otra mercancía en los registros de la Casa de Contratación de Sevilla; en los asientos solo se contabilizaba el número de cajas de impresos sin dar más detalles. Ahora bien, libros estrictamente como mercancía no parece que se incluyeran en las primeras expediciones mercantiles, por lo menos en los primeros lustros de la navegación hacia América, como ha corroborado Juan Gil, *Marinos y mercaderes en Indias (1499-1504)*, Sevilla, Anuario de Estudios Americanos, 1985, pp. 99 y ss. En septiembre de 1550 Carlos V promulgó un decreto real que obligaba a consignar los títulos y el tipo de contenido de cada uno de los libros e impresos embarcados hacia América. Este real decreto nos ha permitido conocer las obras que

México 2 libros de *Romanceros*, 8 ejemplares de *El Conde Dirlos* y 16 de *El Marqués de Mantua*; en 1591, siempre como mínimo, partieron con destino al puerto de Nombre de Dios 4 *Romanceros*; en 1594, 4 *Romanceros* para Tierra Firme; en 1598 se embarcaron en la flota de Indias 36 *Romanceros* para Potosí, también en 1598 otros 84 *Romanceros* para San Felipe de Puerto Belo; en 1599 son 12 los *Romanceros* que salieron con destino a México; en 1669 un número indeterminado de *Romanceros* y de ejemplares de *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita fueron enviados por un mercader a las Indias, sin especificar lugar concreto, y ese mismo año de 1669 hubo otro embarque hacia Tierra Firme con un número también indeterminado de ejemplares de *Romanceros* y de *Guerras civiles de Granada*. En suma, en la práctica totalidad de las listas de libros del siglo XVI y en la mayor parte de las del XVII reproducidas por José Torre Revello se incluían *Romanceros*. Como bien explica Irving A. Leonard en otra monografía de obligada consulta, *Los libros del Conquistador*:

Los romances –tan cercanos al corazón del pueblo español– influyeron al igual que los libros de caballerías en la conquista, y pasaron como una hermosa herencia a las generaciones sucesivas en el Nuevo Mundo. En casi todas las listas de libros, parte de los envíos marítimos, figuran “Romanceros” –o sea colecciones de romances –, y con frecuencia son los únicos ejemplares de literatura de ficción que se despachan junto a los áridos materiales de lectura que se consignaban a nombre de algún docto eclesiástico.¹⁰³

Más recientemente Inés Dölz Blackburn ha estudiado el material literario que viajó desde la Península hasta América en sus trabajos “La poesía tradicional en Hispanoamérica y las listas de envíos de libros coloniales depositados en el Archivo General de Indias de Sevilla (Siglos XVI-XVIII)”¹⁰⁴ y *Origen y Desarrollo de la Poesía Tradicional y Popular Chilena desde la*

viajaron al Nuevo Mundo desde la mitad del siglo XVI, v. Diego de Encinas, *Cedulario Indiano*, I, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945-1946, p. 350; v. además respecto a todo lo anterior Enriqueta Vila Villar, Antonio Rodríguez Acosta y Adolfo González Rodríguez, *La Casa de contratación y la navegación entre España y las Indias*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2003.

¹⁰³ Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 110-111.

¹⁰⁴ Inés Dölz Blackburn, “La poesía tradicional en Hispanoamérica y las listas de envíos de libros coloniales depositados en el Archivo General de Indias de Sevilla (Siglos XVI-XVIII)”, en *Tradiciones de Guatemala*, 17-18 (1982), pp. 85-99; reproducido como apéndice en Inés Dölz Blackburn, *Origen y Desarrollo de la Poesía Tradicional y Popular Chilena desde la Conquista hasta el Presente*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1984, pp. 227-244.

*Conquista hasta el Presente*¹⁰⁵. Tomando como base los trabajos citados de José Torres Revello, Irving Leonard y Francisco Fernández del Castillo, e investigando directamente en el Archivo de Indias, Inés Dölz llegó a la siguiente conclusión acerca de los libros de poesía en romance que habrían viajado hasta América:

En el siglo XVI se envían principalmente Romanceros, coplas y cancioneros; agonías y composiciones para “bien morir”. Los autores favoritos son Boscán, Garcilaso, Manrique, Ercilla y Montemayor; en el siglo XVII poco a poco se observa que se importan menos romances, coplas y poesía tradicional y de otros tipos; en el siglo XVIII ya casi no se importa poesía tradicional y popular.¹⁰⁶

Ahora bien, Dölz duda mucho de la posible influencia de estos *Romanceros* impresos en la difusión de la tradición oral romancística, dado el número relativamente pequeño de *Romanceros* y *Cancioneros* que habrían pasado al nuevo continente.¹⁰⁷

La mejor prueba del influjo del romancero entre los hombres que protagonizaron el descubrimiento y la conquista de América son las repetidas menciones que aparecen en *Crónicas y Relaciones de Indias*, divulgadas por Ramón Menéndez Pidal en su famoso artículo “Los romances tradicionales en América”¹⁰⁸, y posteriormente en su imprescindible *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*¹⁰⁹, en el que incorporaría las informaciones referentes al Perú sacadas a la luz por Emilia Romero en *El romance tradicional en el Perú*¹¹⁰, algunas de las cuales habían sido dadas a conocer previamente por Ismael Moya en su *Romancero*¹¹¹. Las eruditas y versadas informaciones de Pidal, Romero y Moya referentes a *Crónicas* y

¹⁰⁵ Inés Dölz Blackburn, *Origen y Desarrollo de la Poesía Tradicional y Popular Chilena desde la Conquista hasta el Presente*, ob. cit.

¹⁰⁶ Inés Dölz Blackburn, “La poesía tradicional en Hispanoamérica y las listas de envíos de libros coloniales depositados en el Archivo General de Indias de Sevilla (Siglos XVI-XVIII)”, ob. cit., p. 86.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁸ Ramón Menéndez Pidal, “Los romances tradicionales en América”, en *Cultura Española*, 1 (febrero 1906), pp. 73-74; reedición en *Los Romances de América y otros estudios*, ob. cit., pp. 14-17.

¹⁰⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., pp. 226-235.

¹¹⁰ Emilia Romero, *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952, pp. 12-16. Respecto a la presencia de romances en el virreinato del Perú v. también Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, [s.e.], 1945.

¹¹¹ Ismael Moya, *Romancero. Estudios sobre materiales de la Colección de Folklore*, I, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1941, pp. 107-122.

demás obras de la literatura colonial¹¹² dejaron patente la presencia en las mismas de temas romancísticos: fragmentos de *Gaiferos y Galván*, *Mocedades de Montesinos*, *El incendio de Roma*, *Lamento del rey Alfonso en Nápoles*, *El rey Ramiro de Aragón*, *Roldán en Roncesvalles*, *Tiempo es el caballero* o *A las armas moriscote*; citas que se encuentran en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia del Perú* de Diego Fernández de Palencia, *Guerras civiles del Perú* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava¹¹³ y *Décadas* de Antonio de Herrera.

Se ha especulado sobre la estricta veracidad histórica de estas citas romancísticas que aparecen en las crónicas, habiendo sido matizada por versados especialistas en romancero y literatura colonial:

La revisión de los diversos pasajes cronísticos en que aparecen las citas romancísticas nos llevan a reflexionar acerca de la posible utilización del romancero como uno más entre los recursos estilísticos usados por los cronistas en la redacción de sus obras. En este sentido y como apunta asimismo el profesor Bellini, la reproducción de versos o fragmentos de romances (al igual que las referencias a libros de caballería o al cancionero y refraneros populares) habrían servido para ornamentar el discurso literario de unas obras de innegable intención noticiera.¹¹⁴

Tanto si se trata de hechos estrictamente históricos y fieles a la realidad de lo que aconteció o bien de uno más de los muchos recursos utilizados por el autor para ornamentar el discurso literario¹¹⁵, el hecho difícilmente cuestionable

¹¹² Dichas citas han sido repetidas, o más bien plagiadas, hasta la saciedad por autores posteriores que versaron sobre el mismo asunto o temas relacionados, quienes ignoraron en su gran mayoría mencionar la fuente.

¹¹³ Sobre las huellas de romances tradicionales en *Coloquios espirituales y sacramentales*, v. Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas)*, ed. Margit Frenk Alatorre, México, El Colegio de México, 1989, apéndice I, pp. 351-414; v. también Margit Frenk, "Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (el testimonio de González de Eslava)", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, II, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, con la colaboración especial y bibliografía crítica de Samuel G. Armistead, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990, pp. 323-332.

¹¹⁴ Ana Valenciano, "El Romancero tradicional en la América de habla hispana", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, 21 (1992), p. 149.

¹¹⁵ Podría ser que las interpolaciones romancísticas que aparecen en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo fueran uno más de los recursos utilizados por el cronista, pero de igual manera podrían ser también fragmentos verídicos de la realidad que Díaz del Castillo recordara como chispas y anécdotas ingeniosas, las cuales a

es que el romancero llegó y estuvo presente en América desde los comienzos de la conquista, como parte del patrimonio y la herencia cultural de los hombres que protagonizaron la aventura americana, incluidos los cronistas.

Otra prueba de ello es la utilización del molde poético en el romance que, según Bernal Díaz del Castillo, compusieron los compañeros de Cortés en relación a las tribulaciones que sufrió su capitán en la penosa ocasión de *la noche triste*:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
la una mano en la mejilla
y la otra en el costado, etc.¹¹⁶

Este fragmento inicial del nuevo romance compuesto para esa coyuntura histórica concreta acredita que los romances no solo eran conocidos entre los

veces perviven en la memoria con más fuerza y claridad que otras más trascendentes. En la experiencia personal de cada uno probablemente podamos encontrar numerosos momentos, banales y sublimes, de los que conservamos, sin poder establecer a ciencia cierta el porqué, el recuerdo exacto y las palabras textuales pronunciadas en tales ocasiones. Puede que Díaz del Castillo grabara en el disco duro de su memoria aquel diálogo, pleno de chispa y gracejo, que mantuvieron Cortés y Puertocarrero mientras navegaban por la costa de México, o las emocionadas y prudentes palabras de consuelo en metro de romance con las que Alonso Pérez trató de confortar el abatimiento de su capitán, o la ingeniosa respuesta de Cortés a la disimulada porfía del factor Salazar. Al fin y al cabo hablamos de versos familiares y conocidos, integrados plenamente en el acervo comunitario. Respecto a la defensa de la veracidad de dichos pasajes, v. José Manuel Pérez-Prendes, “Los criterios jurídicos de Hernán Cortés”, en *Actas del primer Congreso Internacional sobre Hernán Cortés*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 209-239. Anécdotas reales o recursos literarios, solo Díaz del Castillo podría resolver tal disyuntiva. No obstante, a mi juicio es bastante atinado lo propuesto por Ana Valenciano y Giuseppe Bellini al menos en lo que respecta a los dos pasajes en los que Bernal introduce el verso del romance de *Roldán en la batalla de Roncesvalles* y asimismo en la utilización del incipit de *El incendio de Roma* por fray Bartolomé de las Casas en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, a todas luces una de las numerosas hipérboles concebidas por el fraile dominico.

¹¹⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 596. No citamos por la primera edición al cuidado de fray Alonso Remón, Madrid, Imprenta del Reino, 1632, pues, aunque fuera compuesta con copia manuscrita a partir del borrador pristino escrito por el propio Bernal, a la postre fue corregida por fray Alonso, quien suprimió y alteró lo que consideró oportuno con el objetivo de alabar la labor evangelizadora en América de la Orden Mercedaria, de la cual era miembro; v. también las ediciones de Genaro García, México, Secretaría de Fomento, 1904; de Joaquín Ramírez Cabañas, México D. F., Pedro Robredo, 1939; de José Antonio Barbón Rodríguez, México D. F., El Colegio de México, 2005; y de Ángel Delgado Gómez y Luis A. Arocena, Madrid, Homo Legens, 2011. Respecto a este romance en concreto, Guillermo Serés en su edición de la obra de Díaz del Castillo anota lo siguiente: “es evidente que el romance literaturiza la actitud de Cortés, acomodándola al prototipo del héroe melancólico: meditabundo y con la mano en la mejilla. Contrasta con el testimonio del propio Cortés en su carta de relación, que es mucho más concreta y menos literaria, pues nunca se refiere a su supuesta tristeza, se limita a transcribir los insultos y pullas de los mexicanos”, p.596, nota 14.

expedicionarios que conquistaron y poblaron el Nuevo Mundo sino que estos además los componían tras episodios heroicos o en ocasiones especialmente dramáticas. Menéndez Pidal considera que era práctica frecuente la de estos romances creados ex profeso en tierras americanas:

Estas relaciones versificadas eran el pan de cada día entre los conquistadores.¹¹⁷

También Aurelio González sostiene en *El Romancero en América* una tesis similar:

los romances no sólo llegaron a América: también se generaron en el Nuevo Mundo a partir de los modelos vigentes en España. En América también se afincará ese otro transmisor no profesionalizado –en realidad no importa mucho que sea un clérigo misionero, un bachiller letrado, un soldado inquieto, un simple hidalgo o un villano en busca de fortuna– que es poseedor de una cultura tradicional y un espíritu juglaresco que le permite tanto refuncionalizar y adaptar las historias de los romances a su nuevo contexto social e ideológico, como transformar las acciones y los hechos cotidianos que vivió o le contaron de la Conquista y los años inmediatos, en materia literaria, tal como sucedía y había sucedido en España en las décadas anteriores (...) No se trata en este caso de refundiciones, sino de creaciones y recreaciones que podían darse en un ámbito culto o semiculto, pero también correr el abierto espacio de la tradición oral.¹¹⁸

Aurelio González se extiende en esta misma obra acerca de estos romances inspirados por la conquista de América y que aluden a acciones, intrigas y personajes, clasificándolos en tres ciclos principales: el que tiene su origen en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, el de los turbulentos sucesos de la conquista del Perú y los enfrentamientos fratricidas sostenidos por sus protagonistas y, por último, el ciclo de Hernán Cortés¹¹⁹. Este romancero de la conquista sería pues un romancero de carácter mayoritariamente noticiario. Respecto a su posterior tradicionalización Aurelio González se distancia de Ramón Menéndez Pidal: si González admite, aunque de forma limitada, su integración en la transmisión tradicional oral, Pidal afirmaba en cambio que:

Se escribieron muchos romances sobre la conquista de Méjico, sobre las guerras del Perú o de Flandes, sobre la Liga Santa o Lepanto, pero ninguno procuró una redacción inicial tendente al estilo épico-lírico, ninguno pudo

¹¹⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., p. 233. Menéndez Pidal se extiende en nuevos ejemplos de relaciones versificadas en forma romance, v. pp. 233-235.

¹¹⁸ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit., p. 50.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 54-63.

aligerar su estilo circunstanciado, ninguno llegó a popularizarse ni menos llegó a hacerse tradicional.¹²⁰

Otros testimonios más, estos apenas conocidos, de la presencia de fragmentos que se adecuan al molde del romancero en textos cronísticos se encuentran en *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, crónica que ni Pidal ni Romero tuvieron en cuenta debido probablemente a la fecha del descubrimiento del texto y a la de publicación de la primera edición disponible¹²¹. Precisamente porque aún hoy permanecen ignorados por la mayor parte de los especialistas, creo conveniente extenderme en las citas romancísticas presentes en *Nueva Corónica y buen Gobierno*. En el folio 374 de su crónica Guamán Poma da noticia de un romance muy divulgado entonces que cantarían las fabulosas riquezas del Perú y cuyo incipit podría haber sido *Indias, Indias, oro plata / oro plata del Perú*:

... en toda Castilla hubo grandes alborotos, era de día y de noche entre sueños, todo decía: Indias, Indias, oro plata, oro plata del Perú, hasta los músicos cantaban el romance: Indias, oro, plata,¹²²

Posteriormente referencias en el texto confirmarían la existencia de este romance:

... de hacienda pobre no quisieron traer nada sino armas y escopetas, con la codicia de oro, plata, oro y plata, Indias a las Indias, Perú.¹²³

¹²⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., p. 64.

¹²¹ El manuscrito de la crónica de Guamán Poma de Ayala fue hallado en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague por el profesor alemán Richard Pietschmann y no se editó hasta 1936, fecha en que vio la luz una reproducción facsímil a cargo del Instituto de Etnología de París. Es muy probable que las notas que Pidal manejó para el estudio de los vestigios del romancero en las crónicas fueran redactadas con anterioridad. Gran parte de los datos y comentarios que posteriormente publicaría en *Romancero hispánico* aparecieron ya en el artículo "Los Romances tradicionales en América" publicado en 1906. Creo que hay que remitirse a esa fecha para situar cronológicamente el grueso de la información que Pidal manejó al respecto. Por otra parte, el hecho de que *Nueva Corónica y Buen Gobierno* permanezca ignorado en los estudios posteriores en que otros autores han estudiado la presencia del romancero en la literatura colonial refuerza la impresión de que la mayoría no ha hecho sino reproducir las citas de Pidal, por más que con excesiva frecuencia se omita su obligada referencia.

¹²² Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, I, ed. Franklin Pease G. Y., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 281. También está disponible en la web una edición digital del facsímil del manuscrito autógrafo (con transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales) al cuidado del Centro Digital de Investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca en la página www.kb.dk/elib/mss/poma/

¹²³ Felipe Guamán Poma de Ayala. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, I, ob. cit., p. 284.

Con la codicia se embarcaron muy muchos sacerdotes, y españoles, y señoras, mercaderes para el Perú, todo fue Perú y más Perú, Indias y más Indias oro y plata, oro, plata, de este reino.¹²⁴

La musicalidad de la prosa de estos pasajes contrasta significativamente con la áspera sobriedad informativa que caracteriza el texto de *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Creo que, de la misma manera que el autor salpicó su obra con versos y fragmentos de canciones indígenas en quechua, utilizó el comienzo de un romance, que podría haber sido bastante popular entre sus contemporáneos, como un fragmento lexicalizado a modo de estribillo que intercalaría como recurso estilístico en los pasajes de la obra en que consideró conveniente, convirtiéndolo en imagen de la codicia que movía a gran parte de las gentes llegadas desde Europa a colonizar el Imperio inca, tema este cardinal en la crónica de Poma de Ayala. Pueden citarse nuevos ejemplos relacionados con lo anterior:

De cómo por la riqueza envió el emperador gobernadores y oidores, presidentes y obispos, y sacerdotes y frailes, y españoles y señoras, todo era decir Perú y más Perú¹²⁵

Ahora multiplica mucho más indios mestizos, hijos de sacerdotes, oro y plata en el Perú.¹²⁶

No he localizado más noticias de este romance, al que Guamán atribuye un origen peninsular, que cantaría las fabulosas riquezas del reino inca, parte de las cuales llegó a España como quinto real convulsionando la vida de los súbditos del emperador Carlos.

Un testimonio más acerca de cómo el romancero viajó hasta América desde las etapas iniciales de la colonización se encuentra en *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores* de fray Francisco Ximénez¹²⁷. Este padre predicador da cuenta de los pasatiempos utilizados como solaz por los viajeros en las cansinas travesías atlánticas, entre ellos la interpretación de romances para amenizar el tedio y las molestias del viaje hasta tierras americanas. Así, cuando en 1544 regresaban a

¹²⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1929.

La Española Bartolomé de las Casas y María de Toledo, mientras los religiosos embarcados en la flota entretenían el viaje rezando el rosario y cantando salmos e himnos religiosos, los seglares lo hacían tañendo guitarra y cantando romances¹²⁸. Aurelio González sostiene que ello era lo habitual en todas aquellas naves en que se embarcaban músicos hacia América, en las que se combatiría el aburrimiento con interpretaciones de música y canto¹²⁹.

Por si no fueran suficientes todos estos testimonios literarios, la llegada al Nuevo Continente de músicos formando parte de las expediciones de conquista o integrando los séquitos de virreyes y otras dignidades eclesiásticas y nobiliarias, que habrían de contar sin duda entre su repertorio con aquellos romances que estaban entonces tan en boga en la Península, redonda en esa necesaria presencia del romancero en América desde principios del siglo XVI:

Por un lado están los libros de música cuya base en el siglo XVI está formada por villancicos y romances tradicionales, base que se refuerza con el auge que adquiere la vihuela. Sabemos del desarrollo y la riqueza que tiene la música por los archivos catedralicios de México, Puebla, Oaxaca, Lima o Bogotá, y es muy improbable que los tocadores de vihuela o guitarra o los cantores sacros desconocieran los romances cuya música muchas veces era la pauta para interpretar las composiciones nuevas.¹³⁰

Bien con las expediciones colombinas, bien con los viajes de exploración posteriores, el romancero llegó muy pronto a tierras americanas y su presencia fue renovándose continuamente desde entonces con la llegada de hombres y mujeres peninsulares en oleadas nunca interrumpidas que embarcaban año tras año hacia la costa del Nuevo Mundo en la flota de Indias o en los navíos que se aventuraban en solitario a emprender la travesía del Atlántico. Este flujo prosiguió durante los siglos XIX y XX, después de la independencia de las naciones americanas, como un fenómeno nuevo de emigración por motivos esencialmente económicos y también políticos, sobre todo a partir del forzoso exilio de los republicanos a causa de la Guerra Civil española. El siglo XXI asiste en cambio a una involución de los flujos migratorios en Hispanoamérica: España ha recibido ya en los últimos años del pasado siglo y fundamentalmente en el primer decenio del siglo XXI a millones de ciudadanos

¹²⁸ *Ibid.*, p. 280.

¹²⁹ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit., p. 48.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 48-49. Respecto a la presencia de músicos en el Perú virreinal, v. Emilia Romero, *El romance tradicional en el Perú*, ob. cit., pp. 12-16.

americanos, en especial de Sudamérica y del Caribe hispano. Aunque no tenemos datos todavía sobre la acción intercultural de esta numerosa comunidad hispana en la antigua metrópoli, su presencia en España abre nuevas posibilidades para los investigadores del romancero panhispánico en particular y del folclore y la etnografía en general, acerca de las posibles interrelaciones que pudieran producirse entre dos ramas de un mismo tronco común.

III.2. EL DESCUBRIMIENTO DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA EN HISPANOAMÉRICA. LOS TRABAJOS FUNDACIONALES

De las páginas anteriores se infiere que el romancero estuvo presente en América desde los inicios del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. En cambio lo que durante mucho tiempo estuvo en duda fue la pervivencia del romancero en la tradición oral moderna de Hispanoamérica:

No se citaban jamás los romances orales por ninguno de los autores que hablaban de poesía popular americana, y alguno, como José María Vergara, en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada* (Bogotá, 1867), decía expresamente que en los Llanos de Venezuela se cantaban romances nuevos del tipo de los romances españoles, pero que los llaneros “desecharon luego todos los originales y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas”. Por su parte, Agustín de Azara en su *Descripción e Historia del Paraguay y Río de la Plata*, acabada en 1806, Adolfo Valderrama en su *Bosquejo de la Poesía chilena*, 1866, y cuantos a lo largo del siglo XIX hablaron de cantos populares en América, nombraban toda clase de canciones, menos los romances. A quienes se preguntaba expresa y particularmente sobre romances orales, negaban su existencia.¹³¹

Hasta ahora se consideraban las noticias sobre romances dadas en 1859 por Julius Froebel en *Seven years' travel in Central America, northern Mexico, and the far West of the United States*¹³², las aportadas por José María

¹³¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., pp. 342-343.

¹³² Julius Froebel, *Seven Years' Travel in Central America, Northern Mexico, and the Far West of the United States*, London, Richard Bentley, 1859 (citado por Ernesto Mejía Sánchez, *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 11-12 y 19-20). En 1859 Peter F. Stout menciona una vaga noticia en su obra *Nicaragua, past, present and future: a description of its inhabitants, customs, mines, early history, modern filibusterism, proposed inter-oceanic canal and manifest destiny*, Philadelphia, J. E. Potter, 1859, de un supuesto romance de tema cidiano que habría escuchado en la ciudad nicaragüense de Granada (citado así mismo por Ernesto Mejía en *Romances y corridos nicaragüenses*, p. 11).

Vergara en *Historia de la literatura en Nueva Granada*¹³³ en 1867 y las de Rufino José Cuervo en *Anuario de la Academia Colombiana*¹³⁴ en 1874, como las primeras huellas de la presencia del romancero de tradición oral en América. El viajero Julius Froebel afirmaba que *Los versos de la viuda*, uno de los nombres con los que se conoce el romance de *Las señas del esposo* en Nicaragua, era la canción favorita del país y la había oído cantar en la localidad nicaragüense de Tipitapa en 1850. Por su parte José María Vergara transcribió en *Historia de la literatura en Nueva Granada* algunas de las canciones populares que cantaban los habitantes de los Llanos de San Martín y de Casanare, y en ellas se incluían doce hemistiquios de la fórmula discursiva tradicional de *No me entierren en sagrado*¹³⁵, para Menéndez Pelayo los únicos de todos los versos transcritos por Vergara que podían ser asociados al romancero¹³⁶. En 1874, Rufino José Cuervo afirmaba haber oído recitar años atrás a Manuel González, un inculto campesino, romances de los temas de *Bernardo del Carpio* y de *Los infantes de Lara* en el remoto valle colombiano

¹³³ José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada*, Bogotá, Echeverría Hermanos, 1867; reed. en Bogotá, Biblioteca de la presidencia de Colombia, 1958, edición por la que se cita la obra en esta tesis doctoral.

¹³⁴ Rufino José Cuervo, *Anuario de la Academia Colombiana*, Bogotá, 1874, p. 225; citado por Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X, *Romances populares recogidos de la tradición oral*, III, Madrid, Librería de Hernando y C^a, 1913, p. 230; noticia ampliada en Ramón Menéndez Pidal, "Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia", en *Homenaje a Enrique José Varona*, ob. cit., pp. 23-27; reproducido en *Revista Cubana*, I:1 (1935), pp. 8-13; reed. en *Los romances de América y otros estudios*, ob. cit., pp. 46-51.

¹³⁵ José María Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada*, ob. cit., p. 81. Sobre la fórmula discursiva tradicional de raigambre trovadoresca *No me entierren en sagrado* presente en la tradición romancística como motivo narrativo con la función de remate de la *fábula* de diversos romances, v. Diego Catalán, "Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno", en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI editores, 1997, pp. 291-306. Diego Catalán considera que la *fórmula/motivo* de *No me entierren en sagrado* no pertenece a ningún tema narrativo en especial ya que está presente en muchos y distintos romances y además también vive poéticamente como copla autónoma. Podemos encontrar los doce hemistiquios reproducidos por Vergara en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, p. 303. En la última década del siglo XIX Arístides Rojas dio noticia de nuevo de la presencia de esta fórmula discursiva de raigambre trovadoresca en la tradición oral hispanoamericana, en esta ocasión en Venezuela, v. Arístides Rojas, "El cancionero popular de Venezuela", en *El Cojo Ilustrado*, 30 (1893), p. 102.

¹³⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Romances populares recogidos de la tradición oral (Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann)* en *Antología de poetas líricos castellanos*, X, Madrid, Hernando, 1913, pp. 230-232. Don Marcelino expresa sus serias dudas sobre la calidad y autenticidad de las versiones hispanoamericanas que pudieren encontrarse: "A juzgar por las muestras, nuestros romances deben andar algo desmedrados en América; pero, valgan lo que valieren, será útil reunirlos, sobre todo, si los poetas líricos que allí abundan, no caen en la tentación de retocarlos, sino que los dejan en su primitiva rusticidad".

del Tensa; el carácter tradicional de los temas recitados por Manuel González fue refutado convincentemente por Ramón Menéndez Pidal en su artículo “Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia”¹³⁷, en el que evidenciaba el origen letrado de dichos textos.

No obstante, durante las investigaciones que he llevado a cabo para realizar la presente tesis doctoral en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana he hallado un testimonio que igualaría en antigüedad, e incluso superaría, a los mencionados por Froebel, Vergara y Cuervo. En una publicación miscelánea de difícil clasificación intitulada *Oriente folklórico*¹³⁸ que durante la década de los treinta del pasado siglo editó en Santiago de Cuba el catedrático Ramón Martínez Martínez en nueve fascículos, y de la que daré extensa cuenta más adelante¹³⁹, se reproduce una versión del romance de tema piadoso *Madre, a la puerta hay un niño* (que corresponde al texto 37.C.2 del corpus de textos de esta tesis doctoral), que se cantaba según Ramón Martínez a principios del siglo XIX en casi todas las casas cubanas, añadiendo además:

Este romance tradicional lo cantaban los frailes desde antes de 1800, en la Iglesia de San Francisco en Santiago de Cuba y lo coreaban los fieles católicos romanos desde la víspera de Navidad hasta el día de Reyes.¹⁴⁰

A pesar de que se trata de un romance religioso formalmente distanciado del doble octosílabo y aceptando la ritualización del texto que normalmente acompaña a su transmisión, se trata de un tema de origen vulgar incorporado a los repertorios romancísticos. El testimonio que aporta Ramón Martínez en el fascículo VII de *Oriente Folklórico*, si bien con las cautelas que acabamos de mencionar, podría considerarse como la noticia más antigua de la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en América, situando la

¹³⁷ Ramón Menéndez Pidal, “Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia”, en *Homenaje a Enrique José Varona*, ob. cit.; v. también Fernando Antonio Martínez, “Ramón Menéndez Pidal y Rufino José Cuervo. Correspondencia epistolar”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXII:3 (1968), pp. 461-463.

¹³⁸ Ramón Martínez Martínez, *Oriente Folklórico. Glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones nuestras, villancicos, etc. Coleccionados de 1872 a 1930 por Ramón Martínez Martínez*, 9 fascículos, Santiago de Cuba (1931-1939).

¹³⁹ Véase el capítulo VI.15 de esta tesis doctoral.

¹⁴⁰ Ramón Martínez, *Oriente folklórico...*, ob. cit., VII (1938), Santiago de Cuba, Imprenta Ros, p. 200.

presencia del mismo, al menos el de este tema sacro, como mínimo a finales del siglo XVIII¹⁴¹, fecha ya muy próxima a los testimonios romancísticos más recientes presentes en la literatura colonial. Si aceptamos lo anterior, nos encontraríamos entonces con un romancero tradicional de continuidad apenas interrumpida en América de forma documentalmente atestiguada en los más de cinco siglos transcurridos desde la llegada de los primeros descubridores. No obstante son escasos los testimonios y evidencias que todavía poseemos para hacer cualquier tipo de afirmación concluyente y sigue manteniendo su vigencia la necesidad ya mencionada de realizar investigaciones exhaustivas en bibliotecas y hemerotecas de toda la extensa geografía americana, como sabiamente propusieron Samuel G. Armistead y Diego Catalán en el *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*.

Por el momento, dejando aparte la fórmula discursiva tradicional reproducida por José María Vergara (y sin poder descartar que nuevas investigaciones posterguen aún más la cronología), la primera publicación de textos romancísticos americanos de la tradición oral moderna se remonta a 1873 y no fue llevada a cabo en Hispanoamérica sino en Brasil, en forma dispersa en una serie de diez artículos que Celso de Magalhães publicó bajo el título común de “A poesia popular brasileira” en el periódico *O Trabalho* de Recife a lo largo de dicho año¹⁴². Así pues, igual que ocurriera en la península ibérica, las versiones en portugués precedieron en territorio americano a las versiones en español. También en Brasil se editó en 1883 la primera colección de romances americanos de la tradición oral, *Cantos populares do Brazil*¹⁴³ de Silvio Romero. Como bien señala Aurelio González Pérez:

¹⁴¹ Habría también que tener en cuenta las informaciones referentes a la instalación durante el siglo XVIII de una comunidad de pescadores canarios en la costa sureste del actual estado norteamericano de Luisiana, de cuya tradición romancística dio una primera noticia a mediados del siglo XX Raymond R. MacCurdy, “Un romance tradicional recogido en Luisiana: *Las señas del marido*”, en *Revista Hispánica Moderna*, 13 (1947), pp. 164-166; posteriormente el propio MacCurdy y Samuel G. Armistead han profundizado en el estudio de dicha tradición con sucesivos trabajos, v. los apartados III.3, III.5, III.6 y III.8 de esta tesis doctoral.

¹⁴² Celso de Magalhães, “A poesia popular brasileira”, en *O Trabalho* (Recife), 1, 15.4.1873; 2, 30.4.1873; 3, 15.5.1873; 4, 31.5.1873; 5, 15.6.1873; 6, 30.6.1873; 7, 15.7.1873; 8, 30.7.1873; 10, 31.8.1873 y 11, 20.9.1873. La serie de artículos fue editada posteriormente como libro al cuidado de Braulio do Nascimento, *Celso de Magalhães. A poesia popular brasileira*, Maranhão, Departamento de Cultura do Estado, 1966.

¹⁴³ Silvio Romero, *Cantos populares do Brazil, acompanhados de introdução e notas comparativas por Teophilo Braga*, 2 vol., Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883.

Desde entonces se ha recorrido un largo camino en la recopilación del Romancero tradicional en América, durante el cual han ido cambiando muchas ideas sobre el significado de la tradición oral y el valor de las creaciones que se transmiten oralmente y se conservan en la memoria de la colectividad [...] los principios, métodos y tecnología para la recolección, transcripción y edición de las versiones de tradición oral han sufrido muchos cambios, pasando de una poco rigurosa actitud filológica en la que el recolector-transcriptor se permitía corregir y mejorar el texto, a un respeto absoluto a la versión dada por el informante.¹⁴⁴

Hasta la fecha, las primeras versiones hispanoamericanas publicadas de romances de tradición oral en español son dos textos editados por Ciro Bayo en 1902 en su artículo “La poesía popular en la América del Sur”¹⁴⁵: uno del tema de *Las señas del esposo* y otro del de *Conde niño*, ambos recogidos por él en Sudamérica de labios de niños y campesinos. El lugar de recolección de dichas versiones se presenta un tanto confuso: aunque Bayo afirma en este artículo haber recogido el tema de *Las señas del esposo* en la localidad argentina de Tucumán, en un trabajo posterior, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*¹⁴⁶, reproduce un texto idéntico que sitúa en el alto Perú. Igual ocurre con el tema de *Conde niño*: en su primer artículo Bayo situó la versión en Bolivia, en Santa Cruz de la Sierra, pero en una publicación posterior, “Cantos populares americanos. El romance en América”¹⁴⁷, ubica dicha versión en Argentina. En su siguiente trabajo, antes citado, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*, publicó de nuevo el mismo texto de *Conde niño*, pero tampoco sirve para sacarnos de dudas ya que no precisa el lugar donde fue recolectado. Por lo demás “La poesía popular en la América del Sur” contiene también una colección de romances dudosamente tradicionales y una versión de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* precedida de una composición tradicional de tema taurino.

El conjunto de textos recolectados por Ciro Bayo en sus encuestas viajeras por Sudamérica fue editado en 1913 por el prolífico escritor en

¹⁴⁴ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit, pp. 65-66.

¹⁴⁵ Ciro Bayo, “La poesía popular en la América del Sur”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902), pp. 43-49. La datación de la redacción del artículo aparece al final del mismo y nos remite a la fecha de septiembre de 1901.

¹⁴⁶ Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913, pp. 24-25.

¹⁴⁷ Ciro Bayo, “Cantos populares americanos. El romance en América”, en *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 796-809.

*Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*¹⁴⁸, en el que incluye nuevas versiones de romances de la tradición oral no contenidas en sus artículos anteriores.

Tras la difusión de las versiones romancísticas dadas a conocer por Ciro Bayo en el año 1902, el de 1905 fue un año clave para la génesis y desarrollo de la investigación del romancero en Hispanoamérica ya que fue el año en que Julio Vicuña Cifuentes inició sus trabajos sobre el romancero chileno y además fue la fecha en que Ramón Menéndez Pidal emprendería un viaje diplomático a Sudamérica con el objetivo añadido de descubrir romances de tradición oral moderna¹⁴⁹.

Con solo 35 años Ramón Menéndez Pidal fue nombrado en diciembre de 1904 comisario regio para efectuar los trabajos preparatorios del laudo que el rey de España debía dictar sobre los límites fronterizos entre Ecuador y Perú; ambos países habían llegado al acuerdo de someter sus disputas fronterizas al arbitrio del rey Alfonso XIII¹⁵⁰. Con el convencimiento de que el Romancero de tradición oral se encontraba vivo en América, como bien parecían indicar los textos romancísticos dados a conocer por Ciro Bayo en 1902, Pidal vio el nombramiento como una ocasión de oro y se propuso aprovechar las oportunidades que le deparara el viaje para recoger romances en tierras americanas; a la postre, el boato que acompañó a su empresa diplomática dificultaría en extremo este propósito. Pidal hizo su primera escala en Ecuador, adonde llegó en enero de 1905, pero sus pesquisas no obtuvieron ningún resultado positivo ya que, según dejó anotado con notable disgusto y sabroso gracejo el propio Pidal, no pudo ponerse en contacto con la tradición ni preguntar directamente a la gente del pueblo por lo ostentoso del protocolo con

¹⁴⁸ Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense*, ob. cit.

¹⁴⁹ 1905 es además el año de la publicación del primer romance cubano, la versión de *Delgadina* reproducida en el artículo de William Milwitzky, "El viajero filólogo y la antigua España", incluido en el número 18 de la revista *Cuba y América*, 30.7.1905, pp. 325-327 (continuación del aparecido con el mismo título en el número 17 del mismo semanario dominical, de fecha 23.7.1905, pp. 307-309).

¹⁵⁰ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 2001, pp. 37-40; v. también Joaquín Pérez Villanueva, *Ramón Menéndez Pidal, su vida y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 195-202, y Antonio Lago Carballo, "Menéndez Pidal, viajero por América (1905)", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 464 (1989), pp. 7-22.

el que el gobierno ecuatoriano le obsequiaba con el tácito propósito de que influyera a su favor:

Luego, al acercarme a Guayaquil, hubo aviso de que yo iba, noté la aparatosidad que daban a mi viaje. Luego tuve que soportar acompañante militar en mi viaje a Quito, banquete diario hasta en las etapas del viaje, discurso diario, fiesta continua, ser huésped del Estado, recepciones y bailes, que al pasar por los cuarteles me presenten armas...¹⁵¹

La segunda escala del viaje fue Perú. Allí, aunque tampoco pudo hacer indagaciones directas, el doctor Mariano H. Cornejo le proporcionó una versión limeña de *Las señas del esposo*, el primer romance peruano de la tradición oral moderna del que se tiene noticia, corroborando que la transmisión oral del romancero al otro lado del océano se había realizado generación tras generación de un modo análogo al peninsular.

La siguiente escala fue Chile, donde conocería al catedrático Julio Vicuña Cifuentes, quien se ofreció para colaborar activamente en el proyecto de romancero tradicional que entonces Pidal tenía en mente publicar. Vicuña le mostró una preciosa colección de romances que él mismo había recogido, entre los que se encontraban los temas de *Las señas del esposo*, *Albaniña*, *Blancaflor y Filomena*, *Don Gato*, *El conde Alarcos*, *La Magdalena*, *La Virgen y el ciego*, *La dama y el pastor*, *Delgadina* y *El galán y la calavera*. Para Pidal fue todo un hallazgo comprobar que todos ellos eran de indudable tradición oral. Además Vicuña Cifuentes acompañó a Pidal a varios domicilios de Santiago donde el propio Pidal pudo recoger versiones tradicionales.

La figura de Vicuña es más que relevante en la historia del romancero de tradición oral en Hispanoamérica: el catedrático chileno fue el principal impulsor de la recolección de romances en su país y, además, la colección de romances tradicionales que reunió terminaría convirtiéndose a la postre en la más importante del continente americano. Respecto a lo primero, las instrucciones que impartió a amigos y a alumnos repartidos por la geografía chilena fueron publicadas ese mismo año de 1905 bajo el título *Instrucciones para recoger de la tradición oral romances populares*¹⁵², un manual con indicaciones precisas y

¹⁵¹ Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., p. 37, nota 163.

¹⁵² Julio Vicuña Cifuentes, *Instrucciones para recoger de la tradición oral romances populares*, Santiago de Chile, Imprenta E. Blachard-Chessi, 1905.

criterios adecuados sobre metodología de encuesta. Fruto de todo ello fue la edición en 1912 de *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*¹⁵³, una de las más ricas colecciones de romances tradicionales recogidas en Hispanoamérica, con cerca de un centenar de versiones de un repertorio de más de una veintena de temas de la tradición oral recolectadas en Chile, entre las que se encuentran dos textos romancísticos del ciclo cidiano, probablemente los únicos del romancero tradicional hispanoamericano, del tema de *El Cid vuelve a Cardeña* y tres versiones del romance de *La penitencia del rey don Rodrigo*, asimismo las únicas conocidas de la tradición hispanoamericana; además de siete versiones del tema de *Delgadina*, nueve de *Las señas del esposo*, once de *Blancaflor y Filomena*, seis de *Albaniña*, seis de *Bernal Francés*, una de *La mala hierba*, una de *El galán y la calavera*, cuatro de *La dama y el pastor*, tres de *Don Gato*, tres de *Mambrú*, cinco de *Hilo de oro*, cinco de *La Virgen y el ciego*, una de *La Virgen recién parida*, una de *La Magdalena*, una de *El rastro divino*, etc. La colección de Julio Vicuña Cifuentes fue la prueba ya irrefutable de que la tradición oral romancística pervivía en el siglo XX en la América hispana.

Volvamos al periplo viajero, diplomático y romancístico, de Pidal. Tras su fructífera estancia en Chile se trasladó a Argentina. En Buenos Aires conocería a Juan Antonio Ambrosetti, estudioso del folclore argentino, y a su esposa, la cual le facilitaría nuevas versiones romancísticas de *La aparición de la enamorada* y de *Hilo de oro* aprendidas por ella en su infancia como cantos infantiles; también en Buenos Aires Robert Lehmann-Nitsche, jefe de la Sección Antropológica del Museo de la Plata, le proporcionó una versión del romance de *Delgadina* que figuraba entre sus materiales folclóricos. Antes de volver para España tuvo todavía Pidal oportunidad de constatar de nuevo la presencia viva de romances en tierras americanas. En una escala que la embarcación hizo en Montevideo pudo escuchar nuevos romances cantados al corro por varias niñas, los primeros documentados de la tradición oral moderna uruguaya¹⁵⁴.

¹⁵³ Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1912.

¹⁵⁴ Ramón Menéndez Pidal, "Los romances tradicionales en América", ob. cit., pp. 107-108.

Resultado final del viaje en lo que respecta a la empresa romancística que acompañaba a la misión diplomática de Menéndez Pidal fue el artículo “Los romances tradicionales en América”¹⁵⁵, donde reprodujo los textos de las versiones americanas antes comentadas, en su gran mayoría aportadas por Vicuña Cifuentes.

De mayor transcendencia incluso resultarían los contactos establecidos por Pidal en tierras americanas con los que llegaría a articular una eficiente red de corresponsales que proporcionarían nuevas versiones de romances de tradición oral recogidos en Hispanoamérica, versiones que pasarían a enriquecer durante décadas los fondos del Archivo Pidal/Goyri de Chamartín en Madrid, el cual antes de 1909 contaba ya con 84 versiones americanas registradas en su inventario: 76 de ellas chilenas¹⁵⁶, casi todas remitidas por Julio Vicuña Cifuentes, y las 8 restantes de Perú, Argentina, Uruguay, Colombia y Venezuela¹⁵⁷. Entre los colaboradores que contribuyeron a acrecentar el Archivo Pidal/Goyri durante el siglo XX cabe destacar entre otros, además de a Vicuña Cifuentes, a Agustín Cannobio en Chile, a Juan Bautista Ambrosetti y a Rodríguez del Busto en Argentina, a Pedro Henríquez Ureña en República Dominicana, a José María Chacón y a Carlos A. Castellanos en Cuba, a Ramírez de Arellano en Puerto Rico, a Marina López Blanquet y a Lauro Ayesterán en Uruguay, a Rafael Olivares Figueroa y a Benigno Oliveros en Venezuela, a Helio Galvão en Brasil y, por último, a Antonio Gómez Restrepo, a fray Pedro Fabo, a José Manuel Rivas Sacconi y a Benigno A. Gutiérrez en Colombia¹⁵⁸. Parte de las versiones americanas del Archivo Pidal/Goyri permanece todavía inédita, en pleno siglo XXI, en contra de lo que juiciosamente reclamaban Samuel G. Armistead y Diego Catalán en el *Primer Coloquio Internacional sobre Romancero*; hoy más que nunca resulta necesaria su publicidad y divulgación para facilitar su consulta a investigadores y

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 72-111.

¹⁵⁶ Los romances chilenos del Archivo Pidal/Goyri fueron incrementados en 1914 con siete nuevas versiones tradicionales recogidas por el propio Pidal en su segundo viaje a Sudamérica por tierras argentinas y chilenas, esta vez como representante de la Junta de Ampliación de Estudios, tarea que le absorbió completamente durante su estancia en Argentina; tan solo tuvo tiempo para hacer encuestas en territorio chileno, donde sí pudo disponer de algún rato libre; v. Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., pp. 79-83.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 37-40, 54-56, 111, 166 y 325-328; v. también Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, II, ob. cit., pp. 358-360.

especialistas que precisen examinarlas para elaborar sus trabajos científicos, en especial los estudios nacionales o de conjunto sobre el romancero de tradición oral, sin duda uno de los patrimonios culturales más importantes de la hispanidad y del acervo panrománico y europeo.

El impulso inicial de Menéndez Pidal, Vicuña Cifuentes o Ciro Bayo sería la semilla de una serie de trabajos llevados a cabo a lo largo de la América hispana que en la segunda década del siglo XX iban a establecer los estudios fundacionales del romancero de tradición oral moderna en buena parte de las naciones americanas. En Chile, el ya mencionado *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*¹⁵⁹ de Julio Vicuña Cifuentes publicado en 1912; en Colombia fray Pedro Fabo, uno de los corresponsales de Menéndez Pidal, inauguró en 1911 el corpus publicado de versiones romancísticas colombianas en su obra *Idiomas y etnografía de la región oriental de Colombia*¹⁶⁰; en Cuba Carolina Poncet y José María Chacón iniciaban paralelamente los trabajos primigenios sobre romancero tradicional cubano: Carolina Poncet y de Cárdenas leía en 1913 su tesis doctoral *El romance octosílabo en Cuba*¹⁶¹, editada un año más tarde en dos entregas bajo el título de “El romance en Cuba”¹⁶², y José María Chacón y Calvo publicaba en 1914 “Romances tradicionales en Cuba”¹⁶³; en Puerto Rico J. Alden Mason recogió en 1914 todo tipo de materiales folclóricos para los fondos documentales del Field Museum of Natural History de Chicago, incluyendo romances tradicionales que fueron editados por Aurelio M. Espinosa en el

¹⁵⁹ Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, ob. cit.

¹⁶⁰ Fray Pedro Fabo, *Idiomas y etnografía de la región oriental de Colombia*, Barcelona, José Benet, 1911, apéndice II.

¹⁶¹ Carolina Poncet y de Cárdenas, *El romance octosílabo en Cuba*, estudio leído el 8 y 9 de enero de 1913 en la Universidad de La Habana, en los ejercicios practicados para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras.

¹⁶² Carolina Poncet y de Cárdenas, “El Romance en Cuba”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, XVIII:2 (marzo 1914), pp. 180-260, y XVIII:3 (mayo 1914), pp. 278-321. Ese mismo año se edita como monografía con el mismo título de *El romance en Cuba*, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1914. Esta segunda edición, por la que en adelante citaremos la obra, incluye correcciones de la autora y nuevas adendas al artículo homónimo.

¹⁶³ José María Chacón y Calvo, “Romances tradicionales en Cuba”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (Universidad de La Habana), XVIII:1 (enero 1914), pp. 45-121. El embrión de sus investigaciones romancísticas ya se hallaba incluido en su obra *Los orígenes de la poesía en Cuba*, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1913. En esta misma década publica también José María Chacón y Calvo, “Nuevos romances en Cuba”, en *Revista bimestre cubana*, 9 (1914), pp. 199-210.

artículo “Romances de Puerto Rico”¹⁶⁴ en 1918; en Estados Unidos de América fue asimismo Aurelio M. Espinosa el que sacó a la luz el rico acervo romancístico presente en los territorios que habían formado parte de México hasta 1848, con los artículos “Romancero nuevomejicano”¹⁶⁵ en 1915, “New-Mexican Spanish Folk-lore”¹⁶⁶ en 1916 y “Romancero nuevomejicano: Addenda”¹⁶⁷ en 1917.

A todos ellos hay que añadir otras aportaciones de menor relevancia que contribuyeron con su granito de arena a engrosar el corpus de versiones americanas que entonces poco a poco se incorporaban al romancero panhispánico y que daban además noticia de la pervivencia del romancero en sus respectivos países: William Milwitzky dio comienzo en 1905 a la publicación de romances cubanos con el artículo “El viajero filólogo y la antigua España”¹⁶⁸, Pedro Henríquez Ureña en 1913 dio también inicio a la publicación de romances dominicanos con el artículo “Romances en América”¹⁶⁹, lo mismo que Antonio Castro Leal en México en 1914 con “Dos romances tradicionales”¹⁷⁰; Enrique Planchart dio a conocer en 1921 el primer romance de la tradición oral moderna venezolana en *Observaciones sobre el Cancionero Venezolano*¹⁷¹; por su parte Carlos A. Castellanos incrementó el corpus de textos cubanos con el artículo “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago

¹⁶⁴ Aurelio M. Espinosa, “Romances de Puerto Rico”, en *Revue Hispanique*, XLIII (1918), pp. 309-364; v. también Helen H. Roberts, “Spanish romances from Porto Rico”, en *Journal of American Folklore*, XXXIII:127 (1920), pp. 76-79, artículo en que Roberts aporta transcripciones musicales de versiones de los romances de *Las señas del esposo*, de *Silvana* y una fragmentaria de *Delgadina*, recogidas todas ellas por J. Alden Mason en Puerto Rico.

¹⁶⁵ Aurelio M. Espinosa, “Romancero nuevomejicano”, en *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), pp. 446-560.

¹⁶⁶ Aurelio M. Espinosa, “New-Mexican Spanish folk-lore”, en *Journal of American Folklore*, XXIX (1916), pp. 505-535.

¹⁶⁷ Aurelio M. Espinosa, “Romancero nuevomejicano: Addenda”, en *Revue Hispanique*, XL (1917), pp. 215-227.

¹⁶⁸ William Milwitzky, “El viajero filólogo y la antigua España”, ob. cit.

¹⁶⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Romances en América”, en *Cuba Contemporánea*, III:4 (1913), pp. 347-366.

¹⁷⁰ Antonio Castro Leal, “Dos romances tradicionales”, en *Cuba Contemporánea*, VI:3 (1914), pp. 237-244.

¹⁷¹ Enrique Planchart, *Observaciones sobre el Cancionero Venezolano*, conferencia dictada en 1921 en la que dio a conocer una versión venezolana del tema de *Las señas del esposo*; fue publicada como artículo ese mismo año en la revista *Cultura Venezolana*, 28, pp. 153-167, reproducido posteriormente en *Archivos Venezolanos de Folklore*, 8 (1967), pp. 137-152. Por otra parte, José Eustaquio Machado volvió a dar noticia de la presencia en Venezuela de la fórmula discursiva tradicional de raigambre trovadoresca de *No me entierren en sagrado* en *Cancionero popular venezolano: cantares y corridos, galerones y glosas*, [Caracas], Empresa El Cojo, 1919.

de Cuba¹⁷², Allena Luce con *Canciones populares*¹⁷³ el de los puertorriqueños, Jorge Furt el de los argentinos con *Cancionero popular rioplatense*¹⁷⁴ y en Chile hacían lo propio Ramón Arminio Laval, con *Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España*¹⁷⁵ y *Contribución al folklore de Carahué (Chile)*¹⁷⁶, y Francisco Cavada, con *Chiloé y los chilotes*¹⁷⁷, aportando nuevos textos tradicionales al repertorio dado a conocer por Vicuña Cifuentes.

Como colofón al primer cuarto del siglo XX es de destacar la importante colección de romances infantiles cubanos contenida en la tesis doctoral *El folklore del niño cubano* defendida en 1923 por Sofía Córdova de Fernández y publicada en entregas ese mismo año y los dos siguientes en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*¹⁷⁸.

III.3 EL IMPULSO DE LAS INVESTIGACIONES TRAS LOS ESTUDIOS FUNDACIONALES: 1925-1950

En el segundo cuarto del siglo XX las investigaciones sobre el romancero de tradición oral hispanoamericano recibieron un enorme impulso. Por una parte se publicaron nuevos trabajos de los estudiosos pioneros: de Aurelio M. Espinosa, “Romances tradicionales de California”, “Spanish Folklore in New Mexico”, “Traditional Spanish Ballads in New Mexico”, “Romances españoles tradicionales que cantan y recitan los indios de los pueblos de Nuevo Méjico” y “An Extraordinary Example of Spanish Ballad Tradition in New

¹⁷² Carlos A. Castellanos, “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”, en *The Journal of American Folklore*, XXXIII:127 (enero-marzo de 1920), pp. 43-46; reproducido en *Archivos del folklore cubano*, II:2 (1926), 131-136.

¹⁷³ Allena Luce, *Canciones populares de Puerto Rico*, Boston, Silver Burdett y Cia, 1921.

¹⁷⁴ Jorge Furt, *Cancionero popular rioplatense*, 2 vol., Buenos Aires, Librería La Facultad, 1923-1925.

¹⁷⁵ Ramón Arminio Laval, *Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910.

¹⁷⁶ Ramón Arminio Laval, *Contribución al folklore de Carahué. (Chile)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1916.

¹⁷⁷ Francisco Cavada, *Chiloé y los Chilotes. Estudios de folklore y lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del Archipiélago*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1914.

¹⁷⁸ Sofía Córdova de Fernández, “El folklore del niño cubano”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (Universidad de La Habana), 33 (1923), pp. 268-306; 34 (1924), pp. 26-52; 35 (1925), pp. 109-156 y 361-418. La tesis doctoral fue defendida por Sofía Córdova el 14.3.1923 en la Universidad de Pedagogía de La Habana.

México”¹⁷⁹; de Pedro Henríquez Ureña, junto a su discípulo Bertram D. Wolfe, “Romances tradicionales en Méjico”¹⁸⁰, el mejor trabajo publicado hasta entonces sobre el romancero mexicano; también aparecieron nuevos artículos sobre el romancero cubano de Carolina Poncet, “Romances de Pasión”¹⁸¹, y José María Chacón, “Romance de la dama y el pastor” y “Figuras del Romancero: El conde Olinos”¹⁸².

Por otra parte nuevos investigadores se incorporaron al estudio de la tradición oral americana con trabajos que habrían de ser igualmente fundamentales para el conocimiento del romancero en cada uno de los países y en el conjunto de Hispanoamérica. Especialmente ubérrimo para Argentina fue este segundo cuarto del siglo XX con sucesivas investigaciones y trabajos de campo que conforman el cuerpo fundacional de los estudios sobre romancero tradicional en la nación austral y que todavía hoy constituyen el núcleo fundamental para el estudio del género en Argentina.

Figura destacada fue Juan Alfonso Carrizo, quien recolectó el amplio acervo folclórico del noroeste del país, romances incluidos, publicándolo desde 1926 y hasta 1942 en una serie de *Cancioneros* provinciales que en conjunto dan a su obra un carácter monumental: *Antiguos cantos populares argentinos* (*Cancionero de Cajamarca*), *Cancionero popular de Salta*, *Cancionero popular de Jujuy*, *Cancionero popular de Tucumán* y *Cancionero popular de La Rioja*¹⁸³.

¹⁷⁹ Aurelio M. Espinosa, “Romances tradicionales de California”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 299-313; “Spanish Folklore in New Mexico”, en *New Mexico Historical Review*, 1:2 (1926), pp. 135-155; “Traditional Spanish Ballads in New Mexico”, en *Hispania*, 15 (1932), pp. 89-102; “Romances españoles tradicionales que cantan y recitan los indios de los pueblos de Nuevo Méjico”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 14 (1932), pp. 97-109; “An Extraordinary Example of Spanish Ballad Tradition in New Mexico”, en *Stanford Studies in Language and Literature*, California, Standford University, 1941, pp. 28-34.

¹⁸⁰ Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, “Romances tradicionales en México”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, Hernando, 1925. En el artículo también se incluye una versión dominicana del tema de *Marinero al agua*.

¹⁸¹ Carolina Poncet y de Cárdenas. “Romances de pasión”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 5:1 (1930), pp. 5-29.

¹⁸² José María Chacón y Calvo, “Romance de la dama y el pastor”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 1 (1925), pp. 289-297; “Figuras del Romancero: El conde Olinos”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 2 (1926), pp. 36-46.

¹⁸³ Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (*Cancionero de Cajamarca*), Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926; *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco Hermanos, 1933; *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1934; *Cancionero popular de Tucumán*, 2 vol., Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1937; *Cancionero popular de La Rioja*, 3 vol., Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, [1942].

A ellos hay que añadir entre 1938 y 1948 *Cancionero popular cuyano*¹⁸⁴ recogido por Juan Draghi Lucero, *Cancionero sanjuanino*¹⁸⁵ de Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*¹⁸⁶ recolectado por Orestes di Lullo (con prólogo y notas de Juan Alfonso Carrizo) y *Primer cancionero popular de Córdoba: Investigación científico folklórica*¹⁸⁷ de Guillermo Alfredo Terrera; todos ellos con el modelo de los *Cancioneros* de Carrizo como referente.

El folclore infantil argentino fue reunido en 1940 por Julio Aramburu en *El folklore de los niños; juegos, corros, rondas, canciones, romances, cuentos y leyendas*¹⁸⁸; por su parte Isabel Aretz-Thiele publicó en 1946 *Música tradicional argentina: Tucumán, historia y folklore*¹⁸⁹, donde estudió las composiciones tradicionales argentinas desde el punto de vista musical. Pero, sin quitar ningún mérito a las anteriormente mencionadas, la mejor colección de romances de la tradición oral argentina publicada durante el siglo XX fue sin duda *Romancero. Estudio sobre materiales de la colección de folklore*¹⁹⁰, obra en la que Ismael Moya editó en 1941 una selección de los copiosos materiales folclóricos recogidos en una macroencuesta conocida como *Encuesta del Magisterio*, al ser los maestros de escuela argentinos los encargados de la recolección de campo, proyectada por el Ministerio de Educación en 1921 a instancia de Ricardo Rojas¹⁹¹. Moya dio a conocer además en este estudio versiones

¹⁸⁴ Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, Best Hermanos, 1938.

¹⁸⁵ Rogelio Díaz y Pascual Gallardo, *Cancionero sanjuanino*, Mendoza, Best Hermanos, 1939.

¹⁸⁶ Orestes di Lullo y Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires, A. Baiocco y Cía, 1940.

¹⁸⁷ Guillermo Alfredo Terrera, *Primer cancionero popular de Córdoba: Investigación científico folklórica*, Córdoba, Argentina, Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1948.

¹⁸⁸ Julio Aramburu, *El folklore de los niños; juegos, corros, rondas, canciones, romances, cuentos y leyendas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1940. En 1944 vio la luz en la misma editorial una 2ª ed. ampliada.

¹⁸⁹ Isabel Aretz-Thiele, *Música tradicional argentina: Tucumán, historia y folklore*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

¹⁹⁰ Ismael Moya, *Romancero. Estudio sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vol., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941. La obra se vio inmersa en una polémica suscitada por el artículo de Bruno Jacovella "Una escuela folklórica superada y un <<romancero>> en que intenta sobrevivirse", en *Folklore*, 6 (1942), pp. 57-60, en el que este realizaba una durísima crítica, desproporcionada a mi juicio, para un trabajo pionero como el de Moya.

¹⁹¹ Véase Ricardo Rojas, "Explicación preliminar", en Ismael Moya. *Romancero. Estudio sobre materiales de la colección de folklore*, I, ob. cit., pp. 5-11. Rojas consideraba la *Encuesta del Magisterio* como "la más importante colección de folklore argentino que se haya logrado reunir". La *Encuesta del Magisterio* consta de cerca de 4000 informes procedentes de todas las provincias y comarcas argentinas. Rojas sentenciaba que "una cosecha semejante quizás no podrá repetirse, porque la recolección se practicó hace veinte años, antes de que el automóvil,

recogidas por él mismo en territorio argentino y también fragmentos y referencias de otras de Uruguay, Perú, Bolivia, Guatemala, Costa Rica y Nicaragua recolectadas entre residentes de dichos países en Argentina y que formaban parte del archivo personal de Moya; como curiosidad cabe destacar que Rubén Darío proporcionó a Ismael Moya romances tradicionales nicaragüenses durante su estancia como diplomático en Argentina.

Ya en la otra orilla del Río de la Plata, en 1947 se publicó en Uruguay el *Cancionero popular uruguayo*¹⁹² de Ildefonso Pereda Valdés, aportando nuevas versiones a la tradición romancística de dicho país, hasta entonces apenas conocida salvo por las noticias del primer viaje de Pidal a Sudamérica. Otra valiosa colección de versiones uruguayas, que aún hoy permanece inédita, fue enviada a finales de la década de los 40 al Archivo Pidal/Goyri por Marina López Blanquet, “Romances recogidos por los alumnos del liceo de Rocha, Uruguay”¹⁹³.

En Chile la semilla plantada por Vicuña Cifuentes en el primer cuarto de siglo dio provechosos frutos en el siguiente: “Contribución al estudio de la literatura popular de Chiloé”¹⁹⁴ de Lina Vargas Andrade, “Nuevas variantes de romances populares”¹⁹⁵ de Ramón A. Laval, “Contribución al estudio del

la radio, el cine y los periódicos, difundidos en ciertas zonas de nuestra campaña, hubieran arrasado viejas tradiciones e introducido nuevas costumbres”; Respecto a la *Colección de Folklore de la Encuesta del Magisterio* y el *Romancero* de Ismael Moya v. así mismo los trabajos de Gloria B. Chicote: “La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001), pp. 102-103 y 109-115; *Romancero tradicional argentino*, London, University of London, 2002, pp. 12-13 y 18, y “El Romancero tradicional argentino. Interferencias en la definición, la recolección y la puesta por escrito del género”, en *Romancero. Visiones y revisiones*, ed. Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2008, pp. 11-27. Chicote incide en los desaciertos de Moya, centrándose especialmente en los que se refieren a la metodología de investigación y exposición y al incorrecto uso del término romance y la confusión que ello conlleva. En el último de los trabajos citados de Gloria B. Chicote podemos encontrar además una versada historia de la recolección romancística en Argentina.

¹⁹² Ildefonso Pereda Valdés, *Cancionero popular uruguayo. (Materiales recogidos en los departamentos de Montevideo, Cerro Largo, Durazno, Canelones y Lavalleja, y ensayo de interpretación de los mismos con una introducción al estudio de la ciencia folklórica)*, Montevideo, Florensa y Lafón, 1947.

¹⁹³ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., p. 328.

¹⁹⁴ Lina Vargas Andrade, “Contribución al estudio de la literatura popular de Chiloé”, en *Anales de la universidad de Chile*, V (1927), pp. 123-221.

¹⁹⁵ Ramón Arminio Laval, “Nuevas variantes de romances populares”, en *Archivos del Folklore Cubano*, III:4 (1928), pp. 16-26.

folklore de Cautín”¹⁹⁶ de Cremilda Manríquez, “Estudios del Folklore de San Carlos”¹⁹⁷ de Lucila Muñoz, “Estudio del folklore de Chillán” de Celestina Villablanca, “Noticias relacionadas con el folklore de Lebu”¹⁹⁸ de Lucila Dufourcq, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*¹⁹⁹ de Eugenio Pereira Salas y “Folklore de Valdivia”²⁰⁰ de Abdón Andrade Coloma.

Las dos primeras versiones ecuatorianas de romances de tradición oral moderna fueron dadas a conocer en 1935 por Isaac J. Barrera en *Estudios de Literatura Castellana. El Siglo de Oro*²⁰¹. Se trata de una versión del tema de *Las señas del esposo* y otra de *Mambrú*, ambas del repertorio infantil y recogidas por las hijas del autor. Isaac J. Barrera anunció su intención de hacer una encuesta de campo en Ecuador y publicar una colección de romances de dicho país, pero lamentablemente nunca la llevó a cabo y quizá por ello hoy el corpus de romances ecuatorianos no llega ni siquiera a la media decena de textos.

En la década de los cuarenta Venezuela contaría también con colecciones de romances de tradición oral publicados merced al estudio de Isaac J. Pardo “Investigaciones folklóricas. Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana”²⁰² y a los trabajos de Rafael Olivares Figueroa, en especial sus obras de conjunto *Folklore venezolano. Versos*²⁰³ y *Poesía popular venezolana*²⁰⁴; hay que mencionar además a Pedro Montesinos Agüero, quien contribuyó a la ampliación del corpus textual venezolano con el artículo

¹⁹⁶ Cremilda Manríquez, “Contribución al estudio del folklore de Cautín”, en *Anales de la facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología* (Universidad de Chile), 3 (1941-1943), pp. 5-131.

¹⁹⁷ Lucila Muñoz, “Estudios del folklore de San Carlos”, en *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología* (Universidad de Chile), 3 (1941-1943), pp. 133-183; estudio realizado bajo la dirección de Julio Vicuña Cifuentes en 1927.

¹⁹⁸ Lucila Dufourcq, “Noticias relacionadas con el folklore de Lebu”, en *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología* (Universidad de Chile), 3 (1941-1943), pp. 225-294.

¹⁹⁹ Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.

²⁰⁰ Abdón Andrade Coloma, “Folklore de Valdivia”, en *Archivos del Folklore Chileno*, 1 [1950], pp. 7-117.

²⁰¹ Isaac J. Barrera, *Estudios de Literatura Castellana. El Siglo de Oro*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1935, pp. 68-70.

²⁰² Isaac J. Pardo, “Investigaciones folklóricas. Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana”, en *Revista Nacional de Cultura*, V:36 (1943), pp. 35-74.

²⁰³ Rafael Olivares Figueroa, *Folklore venezolano. Versos*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1948; esta obra estuvo precedida por el artículo del mismo autor, “Documentación folklórica: Romances coloniales recogidos en Venezuela”, en *Revista del Instituto Pedagógico Nacional*, I:2 (1944), pp. 151-153, y I:3 (1944), pp. 254-256.

²⁰⁴ Rafael Olivares Figueroa, *Poesía popular venezolana*, Caracas, Servicio de la Cultura, 1950.

“Rincón antiguo. Dos romances viejos”²⁰⁵, escrito en 1920 pero publicado póstumamente en 1940, y a Juan Liscano, quien publicó dos temas romancísticos en 1942 en su columna “Estampa venezolana” del periódico *Acción democrática*²⁰⁶.

En el país vecino, en Colombia, Benigno A. Gutiérrez incrementaría en el ecuador del siglo el corpus de romances tradicionales colombianos con *Arrume folklórico. De todo el maíz*²⁰⁷.

Durante los últimos años de la primera mitad del siglo XX varios destacados trabajos ensancharon nuevos horizontes en el romancero americano incorporando cuatro nuevos estados centroamericanos al grupo de países con romances tradicionales publicados: Nicaragua, Costa Rica, El Salvador y Guatemala. En Nicaragua Ernesto Mejía Sánchez publicó en 1944 “Romances y corridos nicaragüenses”²⁰⁸, la colección de romances más importante editada en dicha nación; un año después fray Secundino García aportaría nuevos romances de tema religioso con *Cancionero folklórico nicaragüense*²⁰⁹. Más modestos fueron los primeros testimonios de romances documentados en Costa Rica: *Canciones populares para niños*²¹⁰ de Emma Gamboa en 1941, que incluye cuatro temas tradicionales del repertorio infantil. Una colección mayor de textos romancísticos de la tradición oral costarricense podría contener la tesis de licenciatura, que permanece inédita, *El romance en Costa Rica*²¹¹ defendida en 1946 por María Eugenia Monge Otárola de Castro

²⁰⁵ Pedro Montesinos Agüero, “Rincón antiguo. Dos romances viejos.”, en *Revista Nacional de Cultura*, II:24 (1940), pp. 45-53.

²⁰⁶ Juan Liscano, “Estampa venezolana”, en *Acción Democrática*, 6 (14.2.1942), citado en Isaac J. Pardo, “Investigaciones folklóricas. Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana”, ob. cit.; v. también “Folklore y cultura”, en *Revista Venezolana del Folklore*, 2 (1947), pp. 15-30, y “Analogías entre el folklore del Brasil y el de Venezuela: la marejada y el recorrido del marinero”, en *Revista Nacional de Cultura*, XIII:89 (1951), pp. 45-52. Juan Liscano recorrió en 1939 los campos de la mitad norte de Venezuela grabando su acervo folklórico. Una selección de sus grabaciones se conserva en las Colecciones de canciones folklóricas americanas de la Librería del Congreso de los Estados Unidos de América.

²⁰⁷ Benigno A. Gutiérrez, *Arrume folklórico. De todo el maíz. Fantasía criolla, guachaqueada y psicológica, de trovas, levas y cañas*, Medellín, Imprenta Departamental, [1947]

²⁰⁸ Ernesto Mejía Sánchez, “Romances y corridos nicaragüenses”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V (1944), 69-181; editado posteriormente como monografía, *Romances y corridos nicaragüenses*, México D.F., Impr. Universitaria, 1946. Con anterioridad, en 1943, publicó “La Virgen María en el Romancero nicaragüense”, en *Juventud*, I:12 (1943), pp. 15-20.

²⁰⁹ Fray Secundino García, *Cancionero folklórico nicaragüense*, 3 vol., Managua, 1945.

²¹⁰ Emma Gamboa, *Canciones populares para niños*, San José, Costa Rica, Lehmann, 1941.

²¹¹ María Eugenia Monge Otárola de Castro, *El Romance en Costa Rica*, trabajo final de graduación en la licenciatura de Filosofía y Letras, San José, Universidad de Costa Rica, 1946; citado en Helia Betancourt, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general*

en la Universidad de Costa Rica. En El Salvador se dieron a conocer en 1944 las primeras versiones de la tradición oral salvadoreña en *Recopilación de materiales folklóricos salvadoreños*²¹² y en las obras de Francisco Espinosa *Folk-lore salvadoreño* y *Canciones populares*²¹³, aportaciones todas ellas muy limitadas en lo que a romances se refiere. En Guatemala debemos a Ricardo Estrada la primera versión guatemalteca de un romance de tradición oral moderna, incluida en su artículo “El romance”²¹⁴, aparecido al final del periodo, en 1949.

En las Antillas el impulso de los estudios sobre romancero fue sobresaliente, sobre todo en Puerto Rico y en República Dominicana. María Cadilla de Martínez publicó en 1933 *La poesía popular en Puerto Rico*²¹⁵, la mejor colección de romances tradicionales borinqueños, complementada siete años después por la incluida en su libro *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*²¹⁶. Cuba recibió en 1937 la visita de Ramón Menéndez Pidal invitado por José María Chacón y Calvo; juntos recorrieron parte de la geografía cubana realizando nuevas encuestas que incrementarían, aunque solo modestamente, el corpus de romances cubanos²¹⁷. Mayor éxito obtuvo el proyecto sistemático de recolección de materiales folclóricos en la provincia cubana de Villa Clara dirigido por la profesora Ana María Arissó y llevado a cabo por sus alumnos de enseñanza secundaria; en 1940 dio cuenta de sus

de Costa Rica, San José de Costa Rica, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999, p. 6 (el título aparece citado incorrectamente como **El romancero en Costa Rica*). La Universidad de Costa Rica dispone actualmente de una fotocopia de la tesis de María Eugenia Monge que no me ha sido posible consultar. Ahora bien, hay que considerar con cierta cautela el posible carácter tradicional de los materiales folclóricos que recopiló María Eugenia Monge: el anticipo de los mismos que con el título “Romances populares” se publicó en la revista *Educación*, San José de Costa Rica, IV:11 (1958), pp. 78-80, solo contiene villancicos populares de tema navideño.

²¹² *Recopilación de materiales folklóricos salvadoreños*, Comité de Investigaciones Folklóricas, San Salvador, 1944.

²¹³ Francisco Espinosa, *Canciones populares*, San Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 1941; *Folk-lore salvadoreño*, San Salvador, [s.e.], 1946.

²¹⁴ Ricardo Estrada, “El romance”, en *Humanidades*, III-IV (1949), pp. 57-84; reproducido en *Tradiciones de Guatemala*, 19-20 (1983), pp. 161-192.

²¹⁵ María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, Madrid, Universidad de Madrid, 1933.

²¹⁶ María Cadilla de Martínez, *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Baldrich, 1940.

²¹⁷ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., pp. 197-203.

meritorios resultados en *Estudio del folklore sagüero*²¹⁸. En la vecina República Dominicana Edna Garrido de Boggs publicó en 1946 la que es hasta ahora la mejor colección dominicana de romances de tradición oral, *Versiones dominicanas de romances españoles*²¹⁹, complementada pocos años después con su obra *Folklore infantil de Santo Domingo*²²⁰.

El conocimiento de la tradición oral mexicana cobró también un impulso fundamental en este periodo: primero con el artículo antes citado “Romances tradicionales en Méjico”²²¹ de Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, y sobre todo con *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo*²²², sin duda la gran aportación al estudio de la tradición oral mexicana en la primera mitad del siglo XX. Vicente Téodulo Mendoza en este imprescindible trabajo de 1939 –además de investigar los orígenes del corrido, esclareciendo la vinculación genética del mismo, tanto musical como literaria, con el romancero tradicional– ofrecía un excelente estudio acerca de la tradición oral romancística, tanto en sus aspectos literarios como musicales, que incluía casi una treintena de textos correspondientes a más de una decena de temas recolectados por el propio Mendoza en el primer cuarto del siglo XX²²³.

²¹⁸ Ana María Arissó, *Estudio del folklore sagüero*, Sagua la Grande, Instituto de Sagua la Grande, [1940].

²¹⁹ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Santo Domingo, Pol Hermanos, 1946.

²²⁰ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955.

²²¹ Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, “Romances tradicionales en México”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, ob.cit.

²²² Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1939. Otros trabajos del autor, Presidente fundador de la Sociedad Folklórica de México, en esta primera mitad del siglo XX son: “Un romance castellano que vive en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 69-78; “El romance de las señas del esposo”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 79-89; “Derivaciones de la Canción de Mambrú en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 91-101; “El romance de las señas del esposo”, en *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina*, III:1-2 (1940), pp. 10-14; *Cincuenta romances, escogidos y armonizados por Vicente T. Mendoza*, México D. F., EDIAPSA, 1940; “La canción del gato en México”, en *Folklore: Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica* (Buenos Aires, Argentina), 5 (1942), pp. 47-48; *Cincuenta corridos mexicanos escogidos y armonizados por Vicente T. Mendoza*. México D. F., Secretaría de Educación Pública, 1944.

²²³ Algunas de estas versiones romancísticas fueron primeramente editadas por Héctor Pérez Martínez, *Trayectoria del corrido*, México, [s.e.], 1935.

Otros trabajos que contribuyeron a incrementar el corpus de versiones mexicanas fueron *Canciones y Corridos Mexicanos*²²⁴ de Higinio Vázquez Santa Ana, “El Alabado recogido en una hacienda del Bajío”²²⁵ de José Muro Méndez, *De la literatura jalisciense*²²⁶ de María Guadalupe Cisneros, *Historia de la música en México*²²⁷ de Gabriel Saldivar, *Trayectoria del corrido*²²⁸ de Héctor Pérez Martínez, “Hilitos de oro”²²⁹ de E. Brondo Whitt, *Flor de juegos antiguos*²³⁰ de Agustín Yáñez y “Recolección Folklórica en Valparaíso, Zacatecas”²³¹ de Manuel D. Pinedo y Rebeca Pérez.

Al otro lado del río Grande, en los territorios mexicanos que pasaron en 1848 a formar parte de los Estados Unidos de América, Arthur León Campa incrementó en 1946 el corpus de romances tradicionales con *Spanish Folk Poetry in New Mexico*²³², tras un primer trabajo de 1933, *The Spanish Folksong in the Southwest*²³³; por su parte Raymond R. MacCurdy dio a conocer en el artículo “Un romance tradicional recogido en Luisiana: *Las señas del marido*”²³⁴ la existencia de una tradición romancística en el estado de Luisiana llevada por pescadores canarios que se instalaron en la costa sureste del estado en el siglo XVIII.

Contribuciones de menor relevancia también a considerar en este segundo cuarto del siglo XX, y que como un lento goteo contribuyeron a

²²⁴ Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones y Corridos Mexicanos*, México, [s. e.], 1925.

²²⁵ José Muro Méndez, “El Alabado recogido en una hacienda del Bajío”, en *Mexican Folkways*, 2 (1926), pp. 6-8.

²²⁶ María Guadalupe Cisneros, *De la literatura jalisciense*, México, UNAM, 1933 (citado por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 98 y 240). Hasta donde he podido investigar, se trata de un trabajo de investigación manuscrito que le sirvió a la autora para obtener el título de maestra en letras por la UNAM.

²²⁷ Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México*, México D. F., Secretaría de Educación Pública, 1934.

²²⁸ Héctor Pérez Martínez, *Trayectoria del corrido*, ob. cit.

²²⁹ E. Brondo Whitt, “Hilitos de oro”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, II (1941), pp. 113-116.

²³⁰ Agustín Yáñez, *Flor de juegos antiguos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1941.

²³¹ Manuel D. Pinedo y Rebeca Pérez, “Recolección Folklórica en Valparaíso, Zacatecas”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VI (1950), pp. 503-508.

²³² Arthur León Campa, *Spanish Folk Poetry in New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1946;

²³³ Arthur León Campa, *The Spanish Folksong in the Southwest*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1933.

²³⁴ Raymond R. MacCurdy, “Un romance tradicional recogido en Luisiana: *Las señas del marido*”, en *Revista Hispánica Moderna*, 13 (1947), pp. 164-166; v. también del mismo autor, “Spanish Folklore from St. Bernerd Parish, Louisiana”, en *Southern Folklore Quarterly*, 13 (1949), pp. 180-191 y 16 (1952), pp. 227-250, y “Los isleños de Luisiana. Supervivencia de la lengua y folklore canarios”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 21 (1975), pp. 475-591.

acrecentar el corpus de textos romancísticos americanos con nuevas versiones, son, entre otras: en Costa Rica, “Referencias sobre música costarricense”²³⁵ de Julio Fonseca; en República Dominicana, *Del Folk-lore Musical Dominicano*²³⁶ de Julio Arzeno, *Aporte a la investigación del Fok-lore en Santo Domingo: el rosario*²³⁷ de Sebastián E. Valverde y “Un romance viejo”²³⁸ de Flérída de Nolasco; en Cuba, “Catalina y el marinero”²³⁹ de Herminio Portell Vilá, *Oriente folklórico*²⁴⁰ de Ramón Martínez y *La música en Cuba*²⁴¹ de Alejo Carpentier; en Colombia, “Apuntes sobre demosofía colombiana”²⁴² de Enrique Otero D’Costa, *La literatura colonial de Colombia, seguida de un Cancionerillo popular*²⁴³ de Gustavo Otero Muñoz, “De nuestro folklore”²⁴⁴ de Emilio Robledo y “Romances y dichos santandereanos”²⁴⁵ de Juan de Dios Arias; en Venezuela, “Raíces del folklore venezolano”²⁴⁶ de Francisco Tamayo y *Cancionero popular del niño venezolano*²⁴⁷; en Perú, “Un romance español del siglo XVII en el Perú”²⁴⁸ de Jorge Zevallos; en Argentina, “Dos nuevas versiones del romance de Delgadina”²⁴⁹ de Elías Carpena e *Hilo de oro, hilo de plata*²⁵⁰ de Rafael Jijena

²³⁵ Julio Fonseca, “Referencias sobre música costarricense”, en *Revista de Estudios Musicales* (Mendoza, Argentina), I:3 (1950), pp. 75-98.

²³⁶ Julio Arzeno, *Del Folk-lore Musical Dominicano*, Santo Domingo, Imp. La cuna de América, 1927.

²³⁷ Sebastián Emilio Valverde, *Aportación a la investigación del Folk-lore en Santo Domingo: el rosario*, [Santiago de los Caballeros], Ediciones Panorama, 1944.

²³⁸ Flérída de Nolasco, “Un romance viejo”, en *La nación*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], VI:1900, 12.5.1945, p.5.

²³⁹ Herminio Portell Vilá, “Catalina y el marinero”, en *Archivos del folklore cubano*, II:3 (1926), pp. 132-136.

²⁴⁰ Ramón Martínez Martínez, *Oriente Folklórico. Glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones nuestras, villancicos, etc. Coleccionados de 1872 a 1930 por Ramón Martínez Martínez*, ob. cit.

²⁴¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, ob. cit.

²⁴² Enrique Otero D’Costa, “Apuntes sobre demosofía colombiana”, en *De Santafé y Bogotá*, 3, junio 1925; reedición en *Montañas de Santander*, Bucaramanga, Biblioteca de autores santandereanos, 1932, pp. 121-135.

²⁴³ Gustavo Otero Muñoz, *La literatura colonial de Colombia, seguida de un Cancionerillo popular*, La Paz (Bolivia), Imprenta Artística, 1928.

²⁴⁴ Emilio Robledo, “De nuestro folklore”, en *Revista Javeriana* (Bogotá), XX:98 (1943), pp. 266-269.

²⁴⁵ Juan de Dios Arias, “Romances y dichos santandereanos”, en *Revista Javeriana*, XX:98 (1943), pp. 116-123.

²⁴⁶ Francisco Tamayo, “Raíces del folklore venezolano”, en *Cubagua*, 1 (1938), citado por Isaac J. Pardo, “Investigaciones folklóricas. Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana”, ob. cit., p. 55 y ss.

²⁴⁷ *Cancionero popular del niño venezolano*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1946.

²⁴⁸ Jorge Zevallos Quiñones, “Un romance español del siglo XVII en el Perú”, en *Tres*, 7 (1940), pp. 63-70.

²⁴⁹ Elías Carpena, “Dos nuevas versiones del romance de Delgadina”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIV: 53 (1945), pp. 685-698.

Sánchez; y en Chile, “Folklore de la antigua provincia de Colchagua”²⁵¹ de Rebeca Román Guerrero, “Folklore chileno. Aspectos populares infantiles”²⁵² de Oreste Plath y “Apuntes folklóricos de Malleco”²⁵³ de Elisa Figueroa.

Así pues, y a modo de resumen, al final de la primera mitad del siglo XX ya se disponía de colecciones representativas de la tradición oral de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Nicaragua, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, México y Estados Unidos (básicamente de los territorios que formaron parte de México hasta 1848), además de versiones sueltas de Perú, Ecuador, El Salvador, Costa Rica y Guatemala que evidenciaban la pervivencia del romancero tradicional en dichos países.

III.4 EL DESARROLLO DE LAS INVESTIGACIONES ENTRE 1950 Y 1975: LAS PRIMERAS ANTOLOGÍAS DE VERSIONES HISPANOAMERICANAS, LA PRIMERA BIBLIOGRAFÍA DEL ROMANCERO EN HISPANOAMÉRICA Y EL PRIMER COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE ROMANCERO

A partir de la segunda mitad del siglo XX el estudio del romancero de tradición oral moderna en el continente americano da un salto cualitativo con la edición de las primeras antologías de versiones hispanoamericanas y la primera bibliografía del romancero en Hispanoamérica, obras de las que me ocuparé más adelante en este apartado. Ya el inicio del periodo es nuevamente pródigo en publicaciones romancísticas. En 1952 Perú se incorpora al conjunto de países hispanoamericanos que cuentan con una colección de romances de tradición oral publicados al editarse *El romance tradicional en el Perú*²⁵⁴ de Emilia Romero, trabajo en el que se trata de forma prolija la historia del romance como estrofa literaria en el Perú y en el que su autora dio a conocer una colección de romances tradicionales recolectados por ella misma en la ciudad de Lima al comienzo de la década de los cuarenta, en la que también se

²⁵⁰ Rafael Jijena Sánchez, *Hilo de oro, hilo de plata*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1940.

²⁵¹ Rebeca Román Guerrero, “Folklore de la antigua provincia de Colchagua”, en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LX:64 (1929), pp. 77-143.

²⁵² Oreste Plath, “Folklore chileno. Aspectos populares infantiles”, en *Anales de la Universidad de Chile*, CIV:61-62 (1946), pp. 77-143.

²⁵³ Elisa Figueroa, “Apuntes folklóricos de Malleco”, en *Anales de la Universidad de Chile*, CVIII:79 (1950), pp. 87-111; reedición en *Archivos del Folklore Chileno*, 2 (1950), pp. 87-106.

²⁵⁴ Emilia Romero, *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952.

incluye una versión peruana inédita del tema de *Albaniña* procedente del archivo personal de Ismael Moya. La colección de romances de Romero sigue siendo todavía hoy la única de la tradición oral moderna peruana.

En este tercer cuarto del siglo XX otro país, Panamá, se incorpora al grupo de países hispanoamericanos con romances de la tradición oral moderna documentados gracias a dos trabajos: *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá*²⁵⁵ de Dora Pérez de Zárate y *Lienzos istmeños*²⁵⁶ de Gil Blas Tejeira. El acervo romancístico incluido en el cancionero panameño de Pérez de Zárate es muy limitado pues solo incluye cuatro temas del repertorio infantil y más modesto aún es el contenido en la obra de Blas Tejeira; cabe insistir en que el valor de ambos trabajos reside en evidenciar la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en Panamá.

Los pioneros del estudio del romancero en Hispanoamérica que publicaron sus trabajos en la primera mitad del siglo XX continuaron enriqueciendo el conocimiento del romancero de tradición oral durante el tercer cuarto de la centuria. Vicente T. Mendoza contribuyó con nuevos artículos y monografías, entre las que cabe destacar *Lírica infantil de México* y, en especial, *Panorama de la música tradicional de México*²⁵⁷; además editó también, en coautoría con su esposa Virginia Rodríguez Rivera, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda (Zacatecas)*²⁵⁸. Por su parte Aurelio Macedonio Espinosa publicó en 1953 la edición definitiva del *Romancero de Nuevo Méjico*²⁵⁹ donde se incluyen todas las versiones que recolectaron en dicho estado tanto Espinosa como sus principales colaboradores²⁶⁰; en total, un centenar largo de versiones de una veintena de temas romancísticos. Por

²⁵⁵ Dora Pérez de Zárate, *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá*, Panamá, [s. e.], 1957.

²⁵⁶ Gil Blas Tejeira, *Lienzos istmeños*, Madrid, Cultura Hispánica, 1968.

²⁵⁷ Vicente T. Mendoza, *Lírica infantil de México*, México D. F., El Colegio de México, 1951; *Panorama de la música tradicional de México*, México D. F., UNAM, 1956; también del mismo autor "El romance tradicional de Delgadina en México", en *Universidad de México*, 6:69 (1952), pp. 8-17, y *Lírica Narrativa de México: (el corrido)*, México D. F., UNAM, 1964.

²⁵⁸ Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda (Zacatecas)*, México D. F., Congreso Mexicano de Historia, 1952.

²⁵⁹ Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*. Revista de Filología Española, anejo LVIII, Madrid, CSIC, 1953; también del mismo autor "Spanish Tradition among the Pueblo Indians", en *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Collage, 1952 y "Folklore infantil de Nuevo México", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 10 (1954), pp. 499-547.

²⁶⁰ Aurelio M. Espinosa destaca en especial a su padre, Celso Espinosa, y a Trinidad García, Juan B. Rael y Rubén Cobos.

último, Arthur León Campa incrementó el corpus de versiones estadounidenses con su artículo “Spanish Folksongs in Metropolitan Denver”²⁶¹, colección de romances recogidos en un estado de donde no se tenía noticias de la existencia de una tradición romancística.

Las colecciones publicadas en la primera mitad del siglo habían reunido ya un corpus lo suficientemente extenso de romances, representativos además de gran parte de las naciones americanas, como para hacer posible la edición en la década de los cincuenta de las dos primeras antologías de romances hispanoamericanos. La primera de ellas fue la monografía póstuma *La poesía del pueblo. Romances y Canciones de España y América*²⁶² del profesor Luis Santullano, obra magna que estudiaba tanto el romancero letrado compuesto por poetas americanos, como el romancero de tradición oral moderna peninsular y americana, así como textos de otros géneros narrativos que han pervivido en América y que proceden de las distintas tradiciones folclóricas de las metrópolis europeas que colonizaron el continente, pasando por el corrido mexicano y la décima en Hispanoamérica, ofreciendo versadas antologías de cada uno de esos géneros. En la obra de Santullano se incluye, entre el extenso corpus de cantos populares recolectados en el continente americano, una extensa antología de los romances documentados hasta entonces en Hispanoamérica con versiones de más de una treintena de temas romancísticos tradicionales recogidos en once países: Estados Unidos (Nuevo México, California), México, Nicaragua, República Dominicana, Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina y Chile, dadas a conocer por Ismael Moya, Ciro Bayo, Juan Alfonso Carrizo, José María Chacón, Carolina Poncet, Arthur L. Campa, María Cadilla, Edna Garrido, Flérida de Nolasco, Vicente T. Mendoza, Menéndez Pidal, Benigno A. Gutiérrez, Isaac J. Pardo, Vicuña Cifuentes, Aurelio M. Espinosa, Henríquez Ureña y D. Wolfe, Vázquez Santa Ana, Ernesto Mejía y Emilia Romero. *La poesía del pueblo. Romances y Canciones de España y América* presentaba pues un panorama suficientemente representativo del romancero hispanoamericano del que se tenía noticia en la década de los cincuenta.

²⁶¹ Arthur León Campa, “Spanish Folksongs in Metropolitan Denver”, en *Southern Folklore Quarterly* (Gainesville, Florida), 24 (1960), pp. 149-192.

²⁶² Luis Santullano, *La poesía del pueblo. Romances y canciones de España y América*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955.

La segunda de las antologías de romances hispanoamericanos, *Romanze novellesche spagnole in America*²⁶³, publicada en 1957, fue obra del profesor italiano Giovanni María Bertini y reunía once temas romancísticos de doce países: Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, México y Estados Unidos. El profesor Bertini llevó a cabo su edición a partir de los textos de las colecciones publicadas anteriormente en dichos países por Ismael Moya, Ciro Bayo, Ildefonso Pereda, Vicuña Cifuentes, Emilia Romero, Pabón Núñez, Monroy Pittaluga, Ernesto Mejía Sánchez, José María Chacón, Carolina Poncet, Edna Garrido, Aurelio M. Espinosa, Vicente T. Mendoza, Castro Leal, Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe; además la antología de Bertini ofrecía un valor añadido: una colección de versiones inéditas colombianas recogidas por Víctor Sánchez Montenegro y otra igualmente inédita del archivo personal de Vicente T. Mendoza procedente de Nuevo México en Estados Unidos y de Michoacán, San Juan de Potosí, Coyaca de Catalán, Baja California y Zacatecas, en México.

Menor relevancia tiene *Selección de romances viejos de España y de América*²⁶⁴ de Germán Orduna, obra que vio la luz casi dos decenios más tarde, en 1975, y en la que Orduna editó un apartado específico sobre la tradición romancística americana que incluía poco más de decena y media de versiones correspondientes a cinco temas romancísticos, pobre representación para esa fecha del acervo tradicional entonces conocido en Hispanoamérica.

A comienzos de la segunda mitad del siglo el copioso número de trabajos publicados sobre romancero de tradición oral en Hispanoamérica y el carácter tan disperso de los mismos implicaba ya una considerable dificultad añadida a cualquier estudio del género, por ello fue tan oportuna y útil la publicación por Merle Edwin Simmons en 1963 de la primera bibliografía sobre el Romancero en Hispanoamérica: *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*²⁶⁵. La bibliografía reunida por Simmons,

²⁶³ Giovanni Maria Bertini, *Romanze novellesche spagnole in America*, Torino, Quaderni Ibero-americani, 1957.

²⁶⁴ Germán Orduna, *Selección de romances viejos de España y de América*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1975.

²⁶⁵ Merle E. Simmons, *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, Bloomington, Indiana University Press, 1963. Simmons cita como primer estudio bibliográfico

imprescindible todavía hoy para cualquier estudioso del romancero en América, no es un mero listado de obras folclóricas, sino una provechosa bibliografía comentada con observaciones fiables:

From the inception of this work my intention has been to provide investigators with an annotated bibliography wherein, by means of brief but reasonably complete commentaries, I would indicate the contents of each entry. This I have done in all cases where I have been able to consult works listed; items which appear without descriptions are those which I have been unable to locate and examine, albeit in some instances where I lack personal acquaintance with a book or article, I have filled the void by citing other critics' comments. But any descriptive material not specifically attributed to others is to be taken as my own and indicates personal consultation of the work cited.²⁶⁶

La obra de Simmons contiene más de 2000 entradas bibliográficas de trabajos publicados sobre romancero en Hispanoamérica, metódicamente colectadas por Simmons tomando como punto de partida sus estudios sobre el *Corrido* mexicano:

This bibliography stems from my work on the Mexican *corrido*. Before progressing very far into study of the ballads of México, I was struck by the lack of bibliographical guides to the whole field of Mexican popular literature; and as my investigations carried me farther afield into other areas of Spanish America, I soon became aware that Mexico was not alone in her need; that, with the notable exceptions of Argentina and Chile, there were only isolated and fragmentary bibliographies to which folklorists and others might turn. To fill part of this void I have set out here to supply a working bibliography in one fairly restricted area of popular literature in America.

My subject is the ballads of Spanish America –at least this is my point of departure– and since my search for the origins of American narrative songs led inevitably to the romances of Spain”.²⁶⁷

Como explícitamente indica el propio autor en el prefacio de la obra, su propósito fue rellenar las vastas lagunas hasta entonces existentes en la bibliografía sobre balada tradicional en Hispanoamérica; una bibliografía que, con excepción de Argentina y Chile, era mínima y además fragmentaria. El campo de estudio de su trabajo superó con creces los límites del género romancístico, abarcando la mayor parte de los moldes y géneros poéticos narrativos, tanto tradicionales como populares, con especial atención a romances, corridos, pasquines, coplas, décimas y a las distintas manifestaciones poético-narrativas específicas de determinadas áreas

sobre el romance español en América la tesis de A. D. Aguerrevere, *Bibliografía crítica del romance español en América*, M. A. thesis, Stanford University, 1926.

²⁶⁶ Merle E. Simmons, *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, ob. cit., p. viii.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. vii.

geográficas o países como cielitos, vidalitas, tonadas, payas, galrones, polos, cantas, etc...

Además la valiosa bibliografía recopilada por Simmons aparece ordenada por países, lo que facilita notablemente su consulta, y abarca tanto el Periodo Colonial como el de Independencia de las naciones americanas o, lo que es lo mismo, cuatro siglos y medio, desde comienzos de la Edad Moderna hasta la fecha de publicación de la obra en 1963. Es significativo constatar las lagunas existentes en 1963 en algunos países hispanoamericanos acerca de obras con noticias sobre romancero tradicional: poquísimas en el caso de Bolivia, Panamá o Costa Rica y ninguna en el de Paraguay, Ecuador u Honduras. A pesar de los yerros que Merle E. Simmons pudiera cometer en algunos de sus comentarios, *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America* es, como se ha dicho, una obra de referencia obligada para quien quiera investigar, estudiar o conocer la literatura tradicional y popular de Hispanoamérica.

Siguiendo con nuestro recorrido cronológico por cada uno de los países hispanoamericanos, se observa que en la mayor parte de ellos numerosos trabajos incrementarían en este tercer cuarto de la centuria el corpus de romances tradicionales. En Chile la semilla plantada a principios del siglo por Julio Vicuña Cifuentes y sus discípulos siguió dando frutos: “La poesía popular chilena”²⁶⁸ de Diego Muñoz, *Cantares de Chile* de Mario Baeza²⁶⁹, “Anotaciones folklóricas de Constitución”²⁷⁰ de Elena Wegener y el más destacado de todos ellos, *El romancero chileno*²⁷¹, obra en que Raquel Barros y Manuel Dannemann hacen un estudio del romancero chileno de tradición oral moderna con especial hincapié en sus aspectos musicales, aportando al corpus chileno cerca de cuarenta versiones inéditas de más de una docena de temas romancísticos recogidas de la tradición oral por ambos investigadores del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, así como por

²⁶⁸ Diego Muñoz, “La poesía popular chilena”, en *Anales de la Universidad de Chile*, CXIII:93 (1954), pp. 31-48.

²⁶⁹ Mario Baeza, *Cantares de Chile*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1956.

²⁷⁰ Elena Wegener, “Anotaciones folklóricas de Constitución”, en *Archivos del Folklore Chileno*, 8 (1957), pp. 61-89.

²⁷¹ Raquel Barros y Manuel Dannemann, *El romancero chileno*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1970; de estos mismos autores v. “Introducción al estudio de la tonada”, en *Revista Musical Chilena*, 89 (1964), pp.105-114; de Manuel Dannemann v. también “Variedades formales de la poesía popular chilena”, en *Atenea*, CXXVI:372 (1956), pp. 45-71.

otros prestigiosos y entusiastas colaboradores como Gabriela Pizarro o Patricia Chavarría.

Por el contrario, en Argentina la ubérrima cosecha romancística de los cinco lustros anteriores dio paso a una prolongada sequía que se extendería durante todo el periodo; apenas podemos mencionar un artículo, “Los romances en San Luis, República Argentina” de Dora Ochoa de Masramón²⁷². En cambio, en la orilla opuesta del Río de la Plata Eduardo Faget incrementó el corpus de versiones uruguayas con el artículo “Antiguos romances populares. El Romancero y su aculturación en el Uruguay”²⁷³ y Zahara Zaffaroni Bécker aportó su pequeño granito de arena con *Poesía Folklórica Infantil del Uruguay (Contribución)*²⁷⁴.

En Ecuador Justino Cornejo enriqueció en 1959 el escasísimo acervo de romances del país andino con dos versiones publicadas en su versado estudio del villancico ecuatoriano *Chigualito chigualó*²⁷⁵, las últimas documentadas, y hace ya más de cincuenta años, del romancero ecuatoriano.

En Venezuela la cosecha romancística en este tercer cuarto del siglo XX es también fecunda. A mediados de los cincuenta Isabel Aretz abandonó su Argentina natal al contraer matrimonio con el folclorista venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera y se estableció en la patria de su marido, donde ambos proseguirían sus estudios sobre folclore y música tradicional, editando como fruto de sus investigaciones una terna de trabajos que contenían versiones venezolanas de romances tradicionales: “El seis”²⁷⁶, *Folklore tachirenses*²⁷⁷ y *Cantos Navideños en el folklore venezolano*²⁷⁸. Además cabe también destacar

²⁷² Dora Ochoa de Masramón, “Los romances en San Luis, República Argentina”, en *Folklore Americano*, 19-20 (1971-1972), pp. 206-218.

²⁷³ Eduardo Faget, “Antiguos romances populares. El Romancero y su aculturación en el Uruguay”, en *Revista de la Biblioteca Nacional de Montevideo*, 9 (1975), pp. 79-114.

²⁷⁴ Zahara Zaffaroni Bécker, *Poesía Folklórica Infantil del Uruguay (Contribución)*, Montevideo, Ediciones CEFU, 1956.

²⁷⁵ Justino Cornejo, *Chigualito chigualó. Biografía completa del villancico ecuatoriano*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1959, pp. 95-97. Además de las dos versiones mencionadas, se incluye un fragmento de tema sagrado navideño. En *Chigualito chigualó* el autor comenta que más adelante daría a conocer nuevas versiones ecuatorianas de romances tradicionales en un estudio, *Cantores y cantares de mi tierra*, que permanece inédito. Ignoro si la referida obra contiene o no versiones romancísticas de la tradición oral ecuatoriana.

²⁷⁶ Luis Felipe Ramón y Rivera, “El seis”, en *Boletín del Instituto de Folklore*, III:4 (1959), pp. 1-38.

²⁷⁷ Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz-Thiele, *Folklore Tachirenses*, Caracas, Biblioteca de autores y temas tachirenses, 1961-1963.

²⁷⁸ Isabel Aretz-Thiele, *Cantos Navideños en el folklore venezolano*, Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962.

los artículos “Cuentos y romances tradicionales en Cazorla (Llanos del Guárico)”²⁷⁹ de Francisco Monroy Pittaluga, “Una nueva versión venezolana del romance de Blancaniña”²⁸⁰ de Gustavo Luis Carrera, “Juegos infantiles”²⁸¹ de Francisco Tamayo y “Romances de los pueblos del sur” de Lubio Cardozo²⁸², así como las monografías *Romería por el folklore boconés*²⁸³ de Lourdes Dubuc de Isea y *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*²⁸⁴ de Pilar Almoina de Carrera.

En Colombia el tercer cuarto del siglo XX fue el periodo más fructífero en estudios e investigaciones sobre romancero de tradición oral moderna. Nuevos trabajos enriquecerían el corpus de versiones romancísticas colombianas conocidas: *Espíritu de mi Oriente: Cancionero popular* de José Antonio León Rey²⁸⁵, “El romance en la tradición santandereana” y *Folklore Santandereano* de Juan de Dios Arias²⁸⁶, “Del habla y el folclor de Manzanares” de José Joaquín Montes²⁸⁷, *Corridos y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia* de Ricardo Sabio²⁸⁸, “Algunos juegos de niños en Colombia” de María Luisa Rodríguez de Montes²⁸⁹, “Algunos juegos infantiles del Chocó” de Jennie Figueroa Lorza²⁹⁰ y varias contribuciones de Andrés Pardo Tovar²⁹¹ y

²⁷⁹ Francisco Monroy Pittaluga, “Cuentos y romances tradicionales en Cazorla (Llanos del Guárico)”, en *Archivos venezolanos de folklore*, 1:2 (1952), pp. 360-380.

²⁸⁰ Gustavo Luis Carrera, “Una nueva versión venezolana del romance de Blancaniña”, en *Boletín del Instituto de Folklore*, III:7 (1960), pp. 277-290.

²⁸¹ Francisco Tamayo, “Juegos infantiles”, en *Revista Venezolana de Folklore*, 3 (1970), pp. 7-11.

²⁸² Lubio Cardozo, “Romances de los pueblos del sur”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Venezuela), LIV:216 (1971), pp. 727-733; reproducido posteriormente en *Revista Venezolana de Folklore*, 5 (1974), pp. 51-56.

²⁸³ Lourdes Dubuc de Isea, *Romería por el folklore boconés*, Mérida, Universidad de los Andes, 1966.

²⁸⁴ Pilar Almoina de Carrera, *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, [1975].

²⁸⁵ José Antonio León Rey, *Espíritu de mi Oriente: Cancionero popular*, 2 vol., Bogotá, Imprenta Nacional, 1951-1953.

²⁸⁶ Juan de Dios Arias, “El romance en la tradición santandereana”, en *Bolívar*, 16 (1953), pp. 137-165; *Folklore Santandereano*, vol. II, Bucaramanga, Biblioteca Santander, 1954.

²⁸⁷ José Joaquín Montes, “Del habla y el folclor de Manzanares”, en *Thesaurus*, XIII: (1958), pp. 175-187.

²⁸⁸ Ricardo Sabio, *Corridos y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia*, Cali, Editorial Salesiana, 1963.

²⁸⁹ María Luisa Rodríguez de Montes, “Algunos juegos de niños en Colombia”, en *Thesaurus*, XXI:1 (1966), p. 87-155.

²⁹⁰ Jennie Figueroa Lorza, “Algunos juegos infantiles del Chocó”, en *Thesaurus*, XXI:2 (1966), pp. 274-300.

²⁹¹ Andrés Pardo Tovar, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá, Conservatorio Nacional de Música, 1960; “Experiencias de una excursión folclórica”, en *Revista colombiana de folclor*, II:4 (1960), pp. 127-135; *La Poesía Popular Colombiana y sus Orígenes Españoles*, Bogotá, Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore, 1966.

Lucio Pabón Núñez²⁹². Pero sin desmerecer ninguna de las anteriormente citadas, la gran aportación al corpus de versiones romancísticas de la tradición oral colombiana vería la luz en 1969: se trata de la obra de Gisela Beutler *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*²⁹³, que estudia tanto la tradición letrada del género romancero en Colombia desde la época colonial como la pervivencia del romancero de tradición oral moderna hasta 1969, año de su publicación. *Estudios sobre el Romancero español en Colombia* de Gisela Beutler dio a conocer una nutrida colección de romances de la tradición oral colombiana, dos centenas largas de versiones correspondientes a más de veinte temas romancísticos, recolectados por la autora a principios de la década de los sesenta, bien como integrante de los equipos que trabajaron en la elaboración del *Átlas lingüístico-etnográfico de Colombia*²⁹⁴, bien en excursiones por cuenta propia en diferentes regiones del país. Además en *Estudios sobre el Romancero español en Colombia* Beutler echaría por tierra un tópico muy extendido entre los colectores de romances en tierras americanas, al comprobar que los negros eran no solo portadores de la tradición romancística sino que en Colombia eran sus máximos exponentes, los que mejor y más fielmente conservaron la poesía y la música españolas tradicionales. La tesis de Beutler fue posteriormente refrendada por Germán de Granda Gutiérrez en “Romances de tradición oral conservados entre los negros del Occidente de Colombia” y en *Estudios sobre un área dialectal*

²⁹² Lucio Pabón Núñez, *Muestras Folklóricas del Norte de Santander*, [s.l.], Ministerio de Educación Nacional, 1952.

²⁹³ Gisela Beutler, *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1969; ed. en español, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1977. En adelante citaremos la obra por su edición en español.

²⁹⁴ Véase Tomás Buesa Oliver y Luis Florez, *El Átlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954, en especial las páginas 17-18 que explican el porqué de la recolección de romances para *El Átlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC)*, el método de encuesta utilizado y el propósito de publicar los romances recolectados en un volumen aparte; v. también Luis Florez, *Átlas lingüístico-etnográfico de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981-1983; Luis Florez, *Manual del átlas lingüístico etnográfico de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983; y José Joaquín Montes Giraldo, *Glosario lexicográfico del Átlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

*hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*²⁹⁵.

En Guatemala Carlos Navarrete dio a conocer en “Notas para un estudio del corrido en Guatemala”²⁹⁶, primero, y sobre todo en “El romance tradicional y el corrido en Guatemala”²⁹⁷ media decena de temas romancísticos de la tradición oral guatemalteca recogidos por él mismo en la década de los cincuenta y primeros años de los sesenta, junto a otros romances que circulaban en hojas impresas en las ferias y mercados guatemaltecos, incrementando el corpus de textos romancísticos del país, hasta entonces constituido por una única versión dada a conocer por Ricardo Estrada²⁹⁸.

Otra tradición centroamericana, la de El Salvador, se vería acrecentada con el estudio *Cuzcatlán Típico. Ensayo sobre Etnofonía de El Salvador. Folklore, Folkwisa y Folkway* de María de Baratta²⁹⁹, monumental obra folclórica que sin embargo apenas incluía dos temas romancísticos, si bien ambos enriquecerían una tradición romancística tan poco investigada como la salvadoreña.

En Puerto Rico los trabajos más importantes entre 1950 y 1975 fueron obra de Montserrate Deliz y de Marcelino J. Canino. Montserrate Deliz publicó en 1951 *Renadío del cantar Folklórico de Puerto Rico*³⁰⁰, recopilación de folclore básicamente infantil que incluía versiones de una decena de romances tradicionales. Por su parte Marcelino J. Canino Salgado dio también a conocer una decena de temas romancísticos recogidos por el mismo a lo largo de la geografía borinqueña en sus obras *La copla y el romance populares en la*

²⁹⁵ Germán de Granda, “Romances de tradición oral conservados entre los negros del Occidente de Colombia”, en *Thesaurus*, XXXI:2 (1976), p. 209-229; *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977. De ambos trabajos me ocuparé en el siguiente apartado de esta tesis doctoral.

²⁹⁶ Carlos Navarrete, “Notas para un estudio del corrido en Guatemala”, en *Tlatoani*, 8-9 (noviembre 1954), pp. 19-23; reproducido en *Tradiciones de Guatemala*, 4 (1975), pp. 369-377.

²⁹⁷ Carlos Navarrete, “El romance tradicional y el corrido en Guatemala”, en *Universidad de San Carlos: Publicación Cuatrimestral*, 59 (1963), pp. 181-254.

²⁹⁸ Ricardo Estrada, “El romance”, en *Humanidades*, III-IV (1949), pp. 57-84.

²⁹⁹ María de Baratta, *Cuzcatlán Típico. Ensayo sobre Etnofonía de El Salvador. Folklore, Folkwisa y Folkway*, San Salvador, Ministerio de Cultura, [1952].

³⁰⁰ Montserrate Deliz, *Renadío del cantar Folklórico de Puerto Rico*, Madrid, Ediciones Espectáculos América, 1951.

*tradición oral de Puerto Rico, La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico y El cantar folklórico de Puerto Rico (Estudio y florilegio)*³⁰¹.

La investigación del romancero tradicional en la República Dominicana languideció en el tercer cuarto del siglo XX. Lo más relevante fue la publicación de *Folklore infantil de Santo Domingo*³⁰² de Edna Garrido de Boggs, en la que la profesora dominicana dio a conocer nuevos textos romancísticos en su estudio del folclore infantil. Tanto la estancia en la isla de Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz-Thiele³⁰³, como la labor de Manuel Rueda³⁰⁴ en el Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña ofrecerían a la postre unos pocos resultados. Menor es también la aportación de *La canción folklórica en Santo Domingo*³⁰⁵ de Fradique Lizardo.

En lo que respecta a Cuba, José María Chacón y Calvo dio a la imprenta nada más comenzar la segunda mitad del siglo su postrera contribución a los estudios romancísticos de la mayor de las Antillas, “Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia”³⁰⁶; por su parte Concepción Teresa Alzola dio a conocer una colección de romances tradicionales del repertorio infantil en su destacado estudio *Folklore del niño cubano*³⁰⁷, Nicolás Farray aumentó el corpus de romances del oriente cubano con “Romances y cantares españoles en la tradición cubana”³⁰⁸ y Mirtha Aguirre, ya en las postrimerías del periodo,

³⁰¹ Marcelino J. Canino Salgado, *La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968; *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970; *El cantar folklórico de Puerto Rico (Estudio y florilegio)*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1974.

³⁰² Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit.

³⁰³ Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz Thiele, “Reseña de un viaje a la República Dominicana”, en *Boletín del Instituto de Folklore*, IV:4 (1963), pp. 157-204.

³⁰⁴ Manuel Rueda, *Adivinanzas dominicanas*, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1970; *Conocimiento y poesía en el folklore*, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1971.

³⁰⁵ Fradique Lizardo, *La canción folklórica en Santo Domingo*, San Cristóbal, Publicaciones de la Sociedad Folklórica Dominicana, 1958.

³⁰⁶ José María Chacón y Calvo, “Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 5.9.1954, p. 4-D.

³⁰⁷ Concepción Teresa Alzola, *Folklore del niño cubano*, 2 vol., Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961-1962.

³⁰⁸ Nicolás Farray, “Romances y cantares españoles en la tradición cubana”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 331-334.

publicó su artículo “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos”³⁰⁹; menos relevante es el artículo “Romances viejos en la tradición popular cubana”³¹⁰ de Susana Redondo de Feldman, en el que incluyó romances de su propio acervo familiar.

En México aparecieron en este tercer cuarto del siglo XX nuevos trabajos que continuaron incrementando el corpus de textos romancísticos del país norteamericano, en especial trabajos de folclore regional publicados por la Sociedad Folklórica de México: “Romances tradicionales de Guerrero”³¹¹ de Celedonio Serrano Martínez, “Romance tradicional de Bernal Francés en México”³¹² de Basilio Orea; además de los anteriormente citados cabe destacar “Investigación en Huixquilucán, México, 1933”³¹³ de Francisco Domínguez, *Cancionero de romances viejos*³¹⁴ de Margit Frenk Alatorre, *Así juegan los niños*³¹⁵ de Francisco Moncada García, *Ómnibus de poesía mexicana*³¹⁶ de Gabriel Zaid y “Romances y corridos del Soconusco”³¹⁷ de Carlos Navarrete.

Por último, en los Estados Unidos de América, además de los trabajos ya mencionados *supra* de Aurelio Macedonio Espinosa³¹⁸ y Arthur León Campa³¹⁹, hay que citar el estudio *Hispanic Folk Songs of New Mexico*³²⁰ de John Donald Robb y, ya con menor relevancia, la monografía *The New*

³⁰⁹ Mirtha Aguirre, “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos”, en *Islas*, 51 (1975), pp. 217-235.

³¹⁰ Susana Redondo de Feldman, “Romances viejos en la tradición popular cubana”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 365-372.

³¹¹ Celedonio Serrano Martínez, “Romances tradicionales de Guerrero”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 7 (1951), pp. 7-72.

³¹² Basilio Orea, “Romance tradicional de Bernal Francés en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 9 (1954), pp. 81-115.

³¹³ Francisco Domínguez, “Investigación en Huixquilucán”, en *Investigación Folklórica en México*, I, México, SEP-INBA, 1962, pp. 100-112.

³¹⁴ Margit Frenk Alatorre, *Cancionero de romances viejos*, México, UNAM, 1961.

³¹⁵ Francisco Moncada García, *Así juegan los niños*, México, Ed. Avante, 1968.

³¹⁶ Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1971.

³¹⁷ Carlos Navarrete, “Romances y corridos del Soconusco”, en *25 estudios de folklore: Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México D. F., Univ. Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 195-208.

³¹⁸ Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*, ob.cit.; “Spanish Tradition among the Pueblo Indians”, ob. cit.; y “Folklore infantil de Nuevo México”, ob. cit.

³¹⁹ Arthur León Campa, “Spanish Folksongs in Metropolitan Denver”, ob. cit.

³²⁰ John Donald Robb, *Hispanic Folk Songs of New Mexico; with Selected Songs Collected, Transcribed and Arranged for Voice with Piano or Guitar Accompaniment*, Albuquerque, University of New Mexico, 1954.

*Mexican "Alabado"*³²¹ de Juan B. Rael y el artículo "Romances from the mexican tradition of Southern California"³²² de Madeleine Fernández.

Un caso aparte lo constituyen las versiones americanas, gran parte de ellas inéditas, incluidas desde 1957 en la serie temática *Romancero tradicional de las lenguas hispanicas (español-portugués-catalán-sefardí)*³²³, iniciada en vida de Ramón Menéndez Pidal, que incluía tanto las versiones antiguas como las modernas de los romances hasta entonces editados. Se trata del proyecto más ambicioso hasta ahora emprendido para el conocimiento y divulgación del romancero tradicional: desde 1957 hasta 1985 vieron la luz doce tomos de esta obra magna cuyo propósito es dar cabida a las numerosas versiones romancísticas atesoradas en la colección reunida por Ramón Menéndez Pidal y María Goyri y dar a conocer todos los textos, citas y referencias romancísticas de que se tenía noticia:

Tanto en la recolección hecha durante los siglos áureos de nuestra literatura, como en la hecha modernamente [...] La colección aspira a presentar el Romancero tradicional hispano en la mayor integridad que de él podemos alcanzar, poniendo, ante todo, fin a la completa desarticulación en que actualmente se halla, dispersas las versiones conocidas en las varias colecciones de los siglos XVI y XVII, o del XIX y XX. Además de agrupar orgánicamente los textos dispersos publicados en otros romanceros españoles, portugueses y sefardíes, el matrimonio Menéndez Pidal ha logrado incorporar a su romancero millares de versiones, procedentes de olvidados manuscritos, pliegos sueltos y comedias, y, sobre todo, de la exploración sistemática de la tradición oral moderna en todas las regiones españolas, en América y en las colonias de los judíos sefardíes. Al lado de las versiones, la colección Goyri-Menéndez Pidal guarda infinidad de anotaciones en relación con los romances atesorados.³²⁴

La colección Goyri-Menéndez Pidal contiene decenas de versiones hispanoamericanas inéditas enviadas por los corresponsales de Pidal a lo largo del siglo XX, así como originales, copias e información de numerosas versiones

³²¹ Juan B. Rael, *The New Mexican "Alabado"*, Stanford, Stanford University, 1951.

³²² Madeleine Fernández, "Romances from the mexican tradition of southern California", en *Folklore Americas*, XVI:2 (1966), pp. 35-44.

³²³ Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. (Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal), ed. Diego Catalán et al., 12 vol., Madrid, Seminario Menéndez Pidal, I (ed. Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso):1957; II:1963; III:1969; IV:1970; V:1971-1972; VI:1975; VII:1975; VIII:1976; IX (ed. Antonio Sánchez Romeralo y Ana Valenciano):1977; X:1977-1978; XI:1977-1978; XII:1984-1985.

³²⁴ Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso, *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*. Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí). Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, vol. I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1957, p. VI.

ya publicadas; buena parte de ellas ha sido reproducida en los sucesivos tomos del *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispanicas (Español-portugués-catalán-sefardí)* que han aparecido hasta la fecha³²⁵.

Al margen de las colecciones de romances publicadas cabe referirse, como hito fundamental en la historia de los estudios romancísticos, a la celebración de los Congresos Internacionales sobre Romancero, el primero de los cuales, *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*, se inauguró en Madrid el 29 de julio de 1971 organizado por la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid y la Comisión del Center for Iberian and Latin American Studies de la Universidad de California. Si bien en este Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero no se programó ninguna sesión ni ponencia específica acerca

³²⁵En el tomo I, *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, a las tres versiones chilenas ya publicadas por Vicuña Cifuentes en *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena* del romance de *La penitencia del rey don Rodrigo*, las únicas del tema que hasta ahora han aparecido en la tradición oral hispanoamericana, se sumaba un fragmento, inédito hasta entonces, del tema de *El rey liberta al padre de Bernardo del Carpio*, único igualmente en la tradición hispanoamericana, recogido por fray Pedro Fabo en Colombia en 1907. El tomo V, *Romances de tema odiseico*, incluía la versión cubana del tema doble de *Gerineldo y La condesita*, antes publicada por José María Chacón y Calvo en 1914 en *Revista Bimembre Cubana*, pero esta vez editada a partir de dos recitaciones, enviadas por Chacón a Ramón Menéndez Pidal en dos cartas de junio de 1914, que presentan variantes respecto al texto impreso por el propio Chacón en *Revista Bimembre Cubana*; a ella se añadía la versión mexicana del mismo tema de *Gerineldo y La Condesita* dada a conocer por Antonio Castro Leal en *Cuba Contemporánea*. El tomo VII, *Gerineldo: El paje y la infanta*, incorpora versiones inéditas del tema de *Gerineldo* remitidas a Menéndez Pidal por Pedro Henríquez Ureña desde República Dominicana, por Ramírez de Arellano desde Puerto Rico, por Benigno A. Gutiérrez desde Colombia y por Julio Vicuña Cifuentes desde Chile, junto a las dominicanas ya publicadas por Edna Garrido de Bogss, las portorriqueñas de María Cadilla de Martínez, las de Nuevo Méjico de Aurelio M. Espinosa y Arthur L. Campa, las de California de Aurelio M. Espinosa, las colombianas de Gisela Beutler y, por último, la argentina que editó Ismael Moya. En el tomo VIII, *Gerineldo: El paje y la infanta*, fue editada una versión uruguaya inédita del tema doble de *Gerineldo y La condesita* remitida a Menéndez Pidal por Lauro Ayesterán, junto a las ya publicadas de este mismo tema por José María Chacón y Calvo y Antonio Castro Leal, la primera cubana y la segunda mexicana (ambas ya incluidas en el tomo V, *Romances de tema odiseico*), así como la colombiana que dio a conocer Giovanni Maria Bertini en *Romanze nouvellesche spagnole in America*. El tomo XI, *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, contenía textos inéditos chilenos del tema recogidos por Julio Vicuña Cifuentes de la tradición oral y remitidos en copias manuscritas a Menéndez Pidal, una versión venezolana, así mismo inédita, recogida por Rafael Olivares Figueroa y enviada a Menéndez Pidal en 1953 y un fragmento de una versión colombiana también inédita recolectada por el padre Fray Pedro Fabo, remitida a Menéndez Pidal en 1908; junto a ellas fueron editadas versiones americanas publicadas con anterioridad: las norteamericanas del tema de *La dama y el pastor* en forma de villancico glosado publicadas por Arthur León Campa, Charles Fletcher Lummis, Américo Paredes y Aurelio M. Espinosa, la cubana de José María Chacón y Calvo, la venezolana de Rafael Olivares Figueroa, las argentinas en forma de villancico glosado de Isabel Aretz-Thiele, Ismael Moya y Juan Alfonso Carrizo y las chilenas de Ramón A. Laval, Lucila Muñoz y Julio Vicuña Cifuentes. Por último en el tomo XII, *La muerte ocultada*, se incluye la única versión de este tema romancístico publicada en Hispanoamérica, dada a conocer por Edna Garrido en *Versiones dominicanas de romances españoles*.

del romancero en Hispanoamérica, en el coloquio celebrado a continuación de la segunda sesión de trabajo, “La tradición oral: Perspectivas de una nueva exploración”, Samuel G. Armistead llamó la atención acerca del enorme trabajo que quedaba por hacer en Hispanoamérica:

Se han hecho algunas notables colecciones y hay ediciones muy útiles: por ejemplo, el trabajo pionero de J. Vicuña Cifuentes en Chile (1912) y las ediciones de A. M. espinoza para Nuevo Méjico (1953) y E. Romero para el Perú (1952). Pero aún existen grandes huecos en el mapa romancístico de la América hispana. Por ejemplo, no sabemos nada en absoluto sobre El Salvador, Honduras, Costa Rica, Panamá y el Ecuador; muy poco mejor informados estamos respecto a Bolivia, Uruguay y muchas otras zonas de diversos países que superficialmente parecen bien explorados. Quisiera indicar otro problema respecto al Romancero de Hispanoamérica: lo difícil que resulta la exploración bibliográfica. Cada país constituye de por sí un centro político-cultural autónomo con una bibliografía que tiende a ser autárquica. Los contactos entre los varios centros político-culturales son escasos y, por tanto, se forma una situación bibliográfica de enorme dificultad³²⁶,

pasando a plantear a continuación la propuesta que ha constituido el punto de partida de la presente tesis doctoral:

Habría que hacer en Hispanoamérica dos cosas: por un lado, lanzarse a realizar encuestas masivas en las áreas no exploradas, y a la vez tratar de unificar la bibliografía y de buscar en publicaciones locales de poca difusión las muchas versiones de romances que se han publicado de un modo disperso. Queda por hacer un enorme trabajo en Hispanoamérica.³²⁷

Acto seguido Diego Catalán insistía en lo mismo y proponía la organización de un equipo de especialistas que se encargase de preparar un Romancero hispanoamericano que incluyera los materiales publicados de forma dispersa así como las colecciones inéditas existentes:

³²⁶ Samuel G. Armistead, “La exploración del Romancero. Coloquio”, en *El romancero en la tradición oral moderna. 1º Coloquio Internacional*, ob. cit. pp. 147-148. Mención especial merece la figura del egregio profesor Samuel G. Armistead, recientemente fallecido, uno de los protagonistas indiscutibles del estudio del romancero en la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI. Armistead fue una personalidad fundamental que con su contagioso entusiasmo y su obra prolífica dio un renovado impulso al estudio del romancero tradicional. Si sus primeros trabajos, que se remontan a la década de los cincuenta, se centraron esencialmente en la rama sefardí del romancero panhispánico, en la que ejerce un magisterio unánimemente reconocido, a partir de la década de los sesenta fue abarcando el resto de ramas de la tradición oral panhispánica, llevando a cabo trabajos de obligada consulta para todo aquel que pretenda acercarse al género romancístico.

³²⁷ *Ibid.*, p. 148. La propuesta de unificar la bibliografía sobre romancero en Hispanoamérica no caería en saco roto. El propio Armistead emprendería el colosal esfuerzo, que él mismo había sugerido, de catalogar la bibliografía publicada sobre romancero de tradición oral moderna, tanto la de Hispanoamérica como la del resto de ramas, dando a conocer las publicaciones americanas en las Actas de los siguientes *Coloquios Internacionales sobre Romancero* y en la monografía *Bibliografía del Romancero oral*, obras a las que nos referiremos por extenso más adelante en esta tesis doctoral.

Sería de desear la organización de un equipo de especialistas, constituido por personas con acceso a la bibliografía local de los diversos países de Hispanoamérica, que se encargase de preparar un **Romancero general Hispano-americano (...)* Ese **Romancero general* debería incluir, a ser posible, no sólo todo lo publicado en forma dispersa, sino también las colecciones inéditas que existen.³²⁸

De esta manera el romancero hispanoamericano aparecía en este *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero* por fin, con merecida relevancia y protagonismo, al final de la segunda jornada.

En el siguiente apartado de la presente tesis doctoral, antes de proseguir con la historia de la recolección del romancero de tradición oral moderna en Hispanoamérica en el último cuarto de la centuria, trataré sobre el resto de *Coloquios Internacionales sobre Romancero* celebrados en el siglo XX.

III.5 LOS COLOQUIOS INTERNACIONALES SOBRE ROMANCERO CELEBRADOS EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX

Tras el interés internacional suscitado por el simposio de Madrid, los *Coloquios Internacionales sobre Romancero* vivieron un periodo de continuidad en el último cuarto del siglo. El segundo *Coloquio Internacional, Second International Symposium on the Hispanic Ballad*, se celebró en la Universidad de California, Davis, en 1977³²⁹. Los trabajos presentados en este segundo *Coloquio* fueron publicados dos años después en tres volúmenes: *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*; *El Romancero hoy: Poética* y *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*³³⁰. Si en el

³²⁸ *Ibid.*, p. 149.

³²⁹ El segundo Coloquio Internacional, *Second International Symposium on the Hispanic Ballad*, se celebró en la Universidad de California, Davis, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1977. Fue organizado y dirigido por Antonio Sánchez Romeralo y patrocinado por el Department of Spanish and Classics de dicha universidad estadounidense.

³³⁰ *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979; *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Suzanne Petersen, Flor Salazar, Madeline Sutherland y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979; *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, ed. Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano),

programa del primer *Coloquio* no tuvo apenas cabida el romancero de tradición oral moderna de Hispanoamérica³³¹, en este segundo *Coloquio Internacional*, celebrado en Davis, le fue dedicada la sección II, con el título “The Romancero in the New World”. Las ponencias entonces presentadas fueron editadas en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*³³², volumen que recoge en su apartado D seis trabajos reunidos bajo el epígrafe “Poesía narrativa en la América Hispana y en Estados Unidos”³³³, tres de los cuales enriquecieron el corpus textual de romances con nuevas versiones recogidas de la tradición oral americana: “Hispanic Traditional Poetry in Louisiana” de Samuel G. Armistead³³⁴, “El Romancero de Costa Rica” de Michèle S. de Cruz-Sáenz y “Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)” de Frank T. Dougherty.

Samuel G. Armistead, quien había continuado las investigaciones sobre la tradición romancística de origen canario en Luisiana comenzadas un cuarto de siglo antes por Raymond R. MacCurdy, dio cuenta de sus encuestas de campo entre las comunidades de isleños³³⁵ del estado de Luisiana, sacando a la luz una veintena de textos pertenecientes a siete temas romancísticos. No fue la única contribución de Samuel G. Armistead a la edición impresa de las

Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979. Estos tres volúmenes fueron revisados por los autores de las ponencias, a quienes se permitió corregir y ampliar sus comunicaciones orales; además fueron incluidos los trabajos que por ausencia física de sus autores no pudieron ser escuchados en Davis. Desafortunadamente los editores del 2º *Coloquio Internacional* omitieron los comentarios, discusiones y diálogos surgidos a raíz de la lectura de las ponencias, que tanto habían enriquecido la edición impresa del Primer Coloquio Internacional.

³³¹ Aunque, como hemos visto en el anterior apartado de esta tesis doctoral, en el coloquio celebrado al final de la segunda sesión de trabajo el romancero de tradición oral en América adquiriera un inesperado protagonismo.

³³² *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, ob. cit.

³³³ Los seis artículos publicados en el apartado D de *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras* fueron los siguientes: “Hispanic Traditional Poetry in Louisiana” de Samuel G. Armistead, pp. 147-158; “Romances y corridos de los *Doce Pares de Francia*” de José Durand, pp. 159-179; “Charlemagne in America: Formation and Transmission” de Stanley L. Robe, pp. 181-189; “El Romancero de Costa Rica” de Michèle S. de Cruz-Sáenz, pp. 191-195; “Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)” de Frank T. Dougherty, pp. 197-203, y “Creativity in the Folk Process: The Birth of a Mexican Corrido” de Inez Cardozo-Freeman, pp. 205-214. José Durand estudió en “Romances y corridos de los *Doce Pares de Francia*” los textos y fragmentos de tema carolingio recogidos en Hispanoamérica; Stanley L. Robe se ocupó del mismo tema desde una perspectiva diferente en “Charlemagne in America: Formation and Transmission” e Inez Cardozo-Freeman contribuyó al estudio del Corrido con su artículo “Creativity in the Folk Process: The Birth of a Mexican Corrido”. Los tres artículos restantes se comentan por extenso a continuación.

³³⁴ Armistead había publicado previamente “Romances tradicionales entre los hispano-hablantes del estado de Luisiana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII:1 (1978), pp. 39-56.

³³⁵ Isleños es la denominación que reciben en la mayor parte del continente americano las personas originarias de la Islas Canarias y sus descendientes.

Actas de este *II Coloquio Internacional* ya que Armistead dio inicio en el volumen tercero, *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, a su colosal proyecto de catalogar la bibliografía publicada sobre romancero de tradición oral, con un primer artículo, “A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)”³³⁶, en el que aportaba una bibliografía comentada sobre trabajos publicados entre 1971 y 1979. Sucesivos artículos publicados en las *Actas* de los siguientes *Coloquios* y en la monografía *Bibliografía del Romancero oral*³³⁷, de la que fue coautor, darían continuidad a este laudable proyecto. Por su parte, Michèle Schiavone de Cruz-Sáenz dio una primera noticia en “El Romancero de Costa Rica” de las encuestas de campo que había realizado en Costa Rica en 1973 y 1975, tradición de la que se tenían escasas informaciones. Este primer adelanto de las investigaciones de Michèle S. de Cruz-Sáenz acerca de la tradición oral costarricense tendría continuidad en el *Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero* con la comunicación “El romancero tradicional de Costa Rica”³³⁸; prelude ambas de su *Romancero tradicional de Costa Rica*³³⁹ publicado en 1986. Por último Frank T. Dougherty informó en “Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)” de una singular recolección romancística en el nordeste colombiano, en el Departamento de Santander, que tuvo como base de las pesquisas un hospital psiquiátrico.

El siguiente simposio, *Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales*, se celebró en Madrid en 1982 tras azaroso parto³⁴⁰, acompañado todo él de una fatalidad que se cebó también en el

³³⁶ Samuel G. Armistead, “A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)”, en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica...*, ob. cit., pp. 199-310.

³³⁷ Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, con la colaboración de Diego Catalán, Soledad Martínez de Pinillos y Karen L. Olson, *Bibliografía del Romancero oral*, I, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980.

³³⁸ Michèle S. de Cruz-Sáenz, “El romancero tradicional de Costa Rica”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 219-222.

³³⁹ Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.

³⁴⁰ El *Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales* fue convocado por el Centro de Estudio Lingüísticos de El Colegio de México, siendo su primigenia sede la capital mexicana. Fue cancelado, cuando todo estaba presto para su celebración, por reajustes presupuestarios debidos a la devaluación del peso mexicano en el mercado internacional de divisas. El Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid acudieron al auxilio de la celebración del

proyecto de editar sus ponencias³⁴¹, no siendo posible la edición de las correspondientes *Actas* hasta doce años después, en 1994, fecha en que por fin vieron la luz los dos volúmenes de *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*³⁴². Igual que ocurriera en el 2º *Coloquio Internacional*, en este *Tercer Coloquio* la tradición oral americana fue protagonista de una sesión específica en la que fueron presentadas seis ponencias editadas en el segundo de los volúmenes³⁴³. De todas ellas la única que aportó nuevos textos romancísticos al corpus tradicional hispanoamericano fue “El romancero tradicional de Costa Rica”³⁴⁴, artículo en el que Michèle S. de Cruz-Sáenz explicaba los resultados de una nueva encuesta llevada a cabo por la autora en 1979 en la nación del istmo centroamericano. Cruz-Sáenz ofrecía un anticipo de los materiales que había recolectado, publicados finalmente en su monografía *Romancero tradicional de Costa Rica*³⁴⁵. Aunque Judith Seeger dio también cuenta en “Notes on traditional creativity: examples of innovation in two brazilian romances” del resultado de sus encuestas de campo en el estado

Coloquio y le ofrecieron una nueva sede en la capital de España. Finalmente se celebró este *Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales* los días 16, 17 y 18 de diciembre de 1982 en el recinto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

³⁴¹ Si bien El Colegio de México y el Seminario Menéndez Pidal acordaron publicar una selección de las comunicaciones presentadas, por problemas intrínsecos al sistema universitario español, que afectaban necesariamente a la Universidad Complutense de Madrid, no fue posible financiar el proyecto hasta 1994. Para todo lo referente a la génesis, al azaroso desarrollo, celebración y edición de las ponencias de este *Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero*, v. “Presentación”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 9-10.

³⁴² *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vol., ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994.

³⁴³ Las seis ponencias fueron las siguientes: “Bernal Francês na América” de Bráulio do Nascimento, pp. 169-186; “Notes on traditional creativity: examples of innovation in two brazilian romances” de Judith Seeger, pp. 187-202; “Metamorfosis de un mito: el romance de Blancaflor y Filomena” de Liliana Irene Weinberg de Magis, pp. 203-218; “El romancero tradicional de Costa Rica” de Michèle S. de Cruz-Sáenz, pp. 219-222; “La décima culta en Puerto Rico” de Amalia Lluch, pp. 223-232, y “Un nuevo sistema de descripción analítica de la lírica popular mexicana” de Jas Reuter, pp. 233-245. Bráulio do Nascimento llevó a cabo un estudio comparativo del tema de *Bernal Francês* en la tradición peninsular y americana. Liliana Irene Weinberg de Magis hizo lo propio con el tema de *Blancaflor y Filomena*. Jas Reuter propuso un nuevo sistema de descripción analítica de la lírica popular mexicana y Amalia Lluch se ocupó (paradójicamente, en una sesión dedicada a la tradición oral) de la trayectoria de la décima culta en Puerto Rico. De las otras dos ponencias se da una información más detallada a continuación.

³⁴⁴ Michèle S. de Cruz-Sáenz, “El romancero tradicional de Costa Rica”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, ob. cit., pp. 219-222.

³⁴⁵ Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica*, ob. cit.

brasileño de Espírito Santo, no publicó los textos recogidos, a excepción de algunos versos aislados. Fuera ya de las ponencias presentadas en el simposio, Samuel G. Armistead prosiguió en el primer volumen de *De Balada y Lírica* su proyecto de catalogación de la bibliografía que había ido apareciendo sobre romancero y formas afines con la publicación de “Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)”³⁴⁶, en el que además ofrecía un suplemento de libros, artículos, tesis y reseñas aparecidos entre los años 1971 y 1978 no incluidos en su anterior entrega “A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)”³⁴⁷, ni en *Bibliografía del Romancero oral*³⁴⁸.

En 1984 se celebró en la Universidad de California, Los Ángeles, el *Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*³⁴⁹, otro simposio internacional que continuaba en buena medida los trabajos de los tres primeros *Coloquios*, aún cuando sus organizadores no decidieran considerarlo como tal³⁵⁰. Además de continuar con el estudio del romancero de la tradición oral moderna destacaba la difusión manuscrita e impresa de la poesía romancística y cancioneril, equiparándola en su importancia y trascendencia con la de la tradición oral. Las *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*³⁵¹ fueron editadas en 1990. Dos fueron las contribuciones de este congreso en lo que respecta al estudio del romancero de tradición oral hispanoamericana: la ponencia “Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (El testimonio de González de Eslava)” de Margit Frenk³⁵² y “Bibliografía crítica del

³⁴⁶ Samuel G. Armistead, “Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, ob. cit., pp. 77-223.

³⁴⁷ Samuel G. Armistead, “A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)”, en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, ob. cit., pp. 199-310.

³⁴⁸ Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, con la colaboración de Diego Catalán, Soledad Martínez de Pinillos y Karen L. Olson, *Bibliografía del Romancero oral*, I, ob. cit.

³⁴⁹ Podemos encontrar toda la información acerca del desarrollo del congreso, así como una exposición sumaria de las ponencias presentadas, en Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, “Romancero y cancionero español: An International Symposium”, en *La Corónica*, 13:2 (1984-1985), pp. 307-313.

³⁵⁰ El IV Coloquio Internacional, el que continuaría la serie de *Coloquios Internacionales sobre Romancero*, se celebró en Sevilla, El Puerto de Santa María y Cádiz en 1987. De él me ocuparé *infra*.

³⁵¹ *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, 2 vol., ed. Enrique Rodríguez Cepeda, con la colaboración especial y Bibliografía Crítica de Samuel G. Armistead, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1989.

³⁵² Margit Frenk, “Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (el testimonio de González de Eslava)”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, II, ob. cit., pp. 323-332. En este artículo Margit Frenk rastreó la presencia de romances, canciones,

Romancero (1984)”³⁵³, nueva aportación de Samuel G. Armistead, con la que daría continuidad a su proyecto de bibliografía crítica iniciado en el 2º Coloquio. En esta ocasión Armistead dio noticia de lo que había aparecido sobre romances y formas afines en el año 1984, completando asimismo la bibliografía de años anteriores con publicaciones de las que hasta entonces no había tenido conocimiento, dando cabida ahora tanto a manifestaciones no tradicionales del romancero como a formas narrativas tradicionales no romancísticas.

El IV Coloquio Internacional del Romancero se celebró en 1987 en la localidad gaditana del Puerto de Santa María³⁵⁴. Las comunicaciones y ponencias presentadas fueron recogidas en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*³⁵⁵. Como ocurriera en los dos anteriores coloquios, el romancero americano fue protagonista de una de las sesiones, “El romancero de Ultramar”. En dicha sesión Mercedes Díaz Roig presentó la ponencia intitulada “El romancero tradicional en América. Difusión y características”³⁵⁶, que versó acerca de la llegada, difusión y presencia del género en el nuevo continente, así como de las características propias de la tradición americana; anticipo todo ello de la que sería su gran aportación al estudio del romancero en Hispanoamérica, su obra póstuma *Romancero tradicional de América*³⁵⁷, de la que me ocuparé más adelante en esta tesis doctoral. En la misma sesión fueron defendidas tres

refranes y otros géneros tradicionales en la obra poética y dramática de Fernan González de Eslava

³⁵³ Samuel G. Armistead, “Bibliografía crítica del Romancero (1984)”, en *Actas del Coloquio Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, II, ob. cit., pp. 447-525.

³⁵⁴ El IV Coloquio Internacional del Romancero se celebró del 24 al 26 de junio de 1987 en la localidad gaditana del Puerto de Santa María, si bien el acto inaugural se celebró en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla y el acto de clausura en Cádiz. Fue organizado por la Fundación Machado y dirigido por Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, contando con la colaboración de Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano, miembros todos ellos del Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, y de Luis Suárez, concejal de cultura del ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

³⁵⁵ *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, ed. al cuidado de Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

³⁵⁶ Mercedes Díaz Roig, “El romancero tradicional en América. Difusión y características”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, ob. cit., pp. 651-666.

³⁵⁷ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit.

comunicaciones acerca del romancero de América, dos de ellas sobre la tradición oral en Brasil³⁵⁸ y la tercera sobre el romancero en Colombia, “Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia” de Susana Friedmann³⁵⁹. Por otra parte, Samuel G. Armistead continuó en las *Actas del IV Coloquio* su proyecto de catalogación de la bibliografía sobre romancero con “Bibliografía del Romancero (1985-1987)”³⁶⁰, aunque en esta ocasión la bibliografía incluida fue solo descriptiva, a diferencia de anteriores *Coloquios*. Armistead incluyó también publicaciones del año 1988 y otras anteriores a 1985 que completarían sus trabajos de catalogación bibliográfica sobre romancero tradicional entre los años 1971 y 1984.

Aunque el siguiente *Encuentro Internacional sobre el Romancero*³⁶¹, celebrado en Sevilla los días 25, 26 y 27 de octubre de 1999, fuera organizado, como el anterior, por la Fundación Machado, en esta ocasión el romancero de tradición oral moderna en América fue tristemente relegado al olvido. Las *Actas* del encuentro, editadas en 2001 con el sugerente título de *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*³⁶², incluían una parte final, con informes representativos de casi todas las áreas de la geografía ibérica, que detallaban el estado de la cuestión acerca de la investigación sobre el romancero de tradición oral moderna a lo largo del siglo XX y, en especial, en los últimos decenios del mismo; lamentablemente ninguno de ellos hacía referencia a América.

³⁵⁸ Idelette Fonseca dos Santos, “El Romancero Paraibano: Análisis de una exploración”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero...*, ob. cit., pp. 717-727; Andrea Ciacchi, “Funções da repetição e da dilatação do tempo narrativo em *Conde Alarcos*”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX...*, ob. cit., pp. 729-738.

³⁵⁹ Susana Friedmann, “Estrategias orales y la transmisión del romance en las tierras bajas de Colombia”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX...*, ob. cit., pp. 701-715.

³⁶⁰ Samuel G. Armistead, “Bibliografía del Romancero (1985-1987)”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero...*, ob. cit., pp. 749-789.

³⁶¹ El último “Encuentro Internacional sobre el Romancero” del siglo XX se celebró del 25 al 27 de octubre de 1999 en Sevilla. Fue organizado por la Fundación Machado y la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla y dirigido por Pedro M. Piñero Ramírez. Entre la celebración del simposio y la edición de sus actas falleció el llorado maestro Paul Bénichou, quien ya se había visto obligado a última hora a no acudir al encuentro dado su delicado estado de salud, por lo que los organizadores decidieron que la publicación de dichas *Actas* fuera un homenaje a su figura.

³⁶² *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colaboración de José L. Agúndez García, Enrique Baltanás, Manuel Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano, Fundación Machado, Sevilla, 2001.

III.6 1975-2000. *BIBLIOGRAFÍA DEL ROMANCERO ORAL*. LOS ROMANCEROS TRADICIONALES DE MÉXICO Y CUBA

Entre los hitos más destacables acerca del estudio del romancero de tradición oral moderna en Hispanoamérica en el último cuarto del siglo XX cabe destacar la publicación de *Bibliografía del Romancero oral*³⁶³, la edición de romanceros nacionales en México y Cuba, y sobre todo la aparición de la obra póstuma de Mercedes Díaz Roig *Romancero tradicional de América*³⁶⁴, la mejor antología disponible de versiones romancísticas hispanoamericanas, cuya importancia me ha llevado a tratarla en un apartado independiente, a continuación de este.

Las bibliografías incorporadas por Samuel G. Armistead en los sucesivos *Coloquios Internacionales* antes mencionados fueron a su vez punto de partida y complemento de un trabajo bibliográfico, cuyos editores fueron el propio Armistead junto a Antonio Sánchez Romeralo y Suzanne H. Petersen, que hoy todavía es referencia inexcusable para cualquier estudio del género romancístico: la monografía *Bibliografía del Romancero oral*³⁶⁵, concebida como edición primera de un proyecto más ambicioso cuyo objetivo era llevar a cabo una documentación exhaustiva del romancero. En este momento primigenio incluyó referencias bibliográficas a fuentes y estudios del romancero en la tradición oral moderna desde 1700 hasta 1980, de forma bastante completa si bien no tan exhaustiva como a la postre pretendían alcanzar sus responsables con la publicación en último término de una **Bibliografía descriptiva del Romancero oral*³⁶⁶.

Varias fueron las fuentes bibliográficas que los editores reconocieron especialmente útiles para llevarla a cabo³⁶⁷. En lo concerniente al romancero americano fue fundamental la bibliografía ya mencionada de Merle Edwin

³⁶³ Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, con la colaboración de Diego Catalán, Soledad Martínez de Pinillos y Karen L. Olson, *Bibliografía del Romancero oral*, I, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980.

³⁶⁴ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit.

³⁶⁵ Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, *Bibliografía del Romancero oral*, I, ob. cit.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. XI-XXI.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. XII-XII y XXIII-XXV.

Simmons³⁶⁸. *Bibliografía del Romancero oral* incluye 437 referencias de trabajos que tratan sobre el romancero oral en Hispanoamérica, además de otras 114 que se ocupan del romancero oral en Brasil. Su consulta es pues imprescindible para cualquier aproximación o estudio del romancero americano. La aparición de *Bibliografía del Romancero oral* rellenó en parte las lagunas bibliográficas del estudio del género en América, ya planteadas en 1971 por Samuel G. Armistead en el *1º Coloquio Internacional sobre el Romancero*³⁶⁹. No obstante, si bien se consiguió conjuntar la bibliografía, las pesquisas en publicaciones que contienen romances, muchas de ellas de carácter local y difusión restringida, adolecen aún de una investigación sistemática que podamos acordar como definitiva, debido a las dificultades implícitas que ello conlleva en un área geográfica tan vasta y dispersa.

Bibliografía del Romancero oral consta de dos partes: una bibliografía propiamente dicha y unos índices que facilitan la búsqueda de referencias. La información contenida en las fichas de la bibliografía aparece distribuida en una serie de campos que nos informan de la descripción bibliográfica completa de la obra, el área o áreas de la tradición oral a la que la publicación se refiere (incluyendo algunas mínimamente exploradas o conocidas como, por ejemplo, Guam, Malasia o Filipinas), los archivos y bibliotecas en que puede ser consultada y si la fuente de la referencia ha sido directa o indirecta. Los índices por su parte ordenan la información conforme a los siguientes campos: autores, revistas y publicaciones periódicas, lugares y fechas de publicación, archivos y bibliotecas que poseen ejemplares, romances citados y áreas de tradición oral. El área geográfica americana se subdivide en dos campos, el brasileño y el del español americano; desafortunadamente el área hispanoamericana (que los editores denominan español americano) no presenta a su vez subdivisión alguna, lo que suele conllevar, con independencia del país o área de la pesquisa, la consulta de las 437 referencias existentes en el índice.

Posteriormente Samuel G. Armistead, como se expuso *supra*, dio continuidad a partir de 1980 a *Bibliografía del Romancero oral* con artículos que fueron apareciendo en las *Actas* del segundo y sucesivos *Coloquios*

³⁶⁸ Merle E. Simmons, *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, ob. cit.

³⁶⁹ Véase Samuel G. Armistead, "La exploración del Romancero. Coloquio", en *El romancero en la tradición oral moderna. 1º Coloquio Internacional*, ob. cit. pp. 147-148.

Internacionales sobre Romancero y en el *Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*³⁷⁰. En definitiva, gracias a Antonio Sánchez Romeralo, Suzanne H. Petersen y, en especial, a Samuel G. Armistead contamos con una bibliografía bastante completa del romancero de tradición oral moderna hasta el año 1987, tanto de Hispanoamérica como del resto de la geografía panhispánica.

La fecunda recolección romancística en Hispanoamérica a lo largo de todo el siglo XX propició a finales del mismo la aparición en dos países, México y Cuba, de sendas compilaciones nacionales, *Romancero tradicional de México*³⁷¹ y *Romancero general de Cuba*³⁷² que reunían el conjunto de versiones de romances de la tradición oral moderna documentados en cada uno de ambos países, a las que se añadían otras nuevas aportadas por el trabajo de investigación de sus editores.

En México Mercedes Díaz Roig y Aurelio González dirigieron un proyecto de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México cuyo objetivo era, por una parte, compilar las versiones romancísticas dadas a conocer durante el siglo XX y, por otra, complementar con nuevas investigaciones de campo el corpus de romances mexicanos. Resultado del proyecto fue la obra *Romancero tradicional de México*³⁷³, hasta la fecha obligada obra de referencia para el estudio del romancero del país norteamericano, y que, como deja bien a las claras su título, reunió todas las versiones mexicanas disponibles de romances de la tradición oral recolectadas hasta 1986, tanto las que se habían editado en monografías o revistas especializadas (con frecuencia de tirada limitada y difícil accesibilidad), como las que se hallaban diseminadas en manuscritos inéditos o publicaciones de

³⁷⁰ Samuel G. Armistead, "Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)", en *De Balada y Lírica, 1. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*, ob. cit., pp. 77-223; "Bibliografía crítica del Romancero (1984)", en *Actas del Coloquio Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, II, ob. cit., pp. 447-525; "Bibliografía del Romancero (1985-1987)", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero...*, ob. cit., pp. 749-789. Además se ha de recordar que con anterioridad a la edición de *Bibliografía del Romancero oral* Samuel G. Armistead era autor de un trabajo bibliográfico previo publicado en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional*, en el que se ofrecía una bibliografía crítica de los trabajos publicados sobre romancero entre 1971 y 1979.

³⁷¹ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

³⁷² Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

³⁷³ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, ob. cit.

variopinta índole (diarios, suplementos culturales, cancioneros populares, etc ...), así como las grabaciones de versiones romancísticas en discos y cintas comerciales, o las contenidas en diversos soportes custodiadas en archivos radiofónicos, museos, universidades, instituciones académicas o colecciones particulares:

Nuestra intención ha sido la de reunir todo el material disperso para poner al alcance de los investigadores y del público en general un amplio *corpus* del Romancero tradicional mexicano. Así, hemos llevado a cabo una recopilación de todos los textos a nuestro alcance en bibliotecas públicas y privadas, radiodifusoras, colecciones particulares, etcétera. Esta recopilación forma la mayor parte del material incluido en este libro.³⁷⁴

El proyecto de la Universidad Nacional Autónoma de México incluyó también una cala en la tradición oral:

Desgraciadamente, no ha sido posible hacer una recolección a fondo, dado el inmenso territorio por cubrir y la escasez de recursos humanos y pecuniarios. Nos hemos tenido que contentar, pues, con algunas versiones-muestras recogidas aquí y allá por nuestros investigadores.³⁷⁵

A pesar de las lamentaciones por la imposibilidad de llevar a cabo una encuesta sistemática de la tradición oral, las encuestas de campo auspiciadas por el proyecto de la Universidad Nacional Autónoma de México sacaron a la luz medio centenar de nuevos textos de una docena de temas romancísticos: copiosa, fructífera y nada despreciable cosecha, sobre todo teniendo en cuenta el estado de las investigaciones de la tradición oral en Hispanoamérica, pues de bastantes países no poseemos un mayor número de versiones y temas documentados.

Las investigaciones dirigidas por Mercedes Díaz Roig y Aurelio González pretendían mantener una cierta continuidad:

Aunque escasa, nuestra recolección ha servido para mostrar la riqueza existente que podría salir a luz en búsquedas posteriores. Es por eso que hemos dado a nuestro *Romancero tradicional de México* la especificación de "Tomo I"; esperamos que en el futuro haya muchas más recolecciones, nuestras, o de otros especialistas, para conformar uno o varios tomos más.³⁷⁶

³⁷⁴ *Ibid.*, ob. cit., p. 16.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.* Aunque ese propósito de continuidad hasta el momento sigue sin concretarse en nuevos tomos, Aurelio González, en su etapa de Director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, manifestó la intención de poner en marcha un nuevo

Entre versiones compiladas y recolectadas por el equipo de investigadores vinculados al proyecto, *Romancero tradicional de México* incluía casi 300 textos romancísticos de cerca de una treintena de temas, a los que había que añadir un primer apéndice con una treintena de versiones chicanas, de los antiguos territorios mexicanos que se anexionó Estados Unidos a mediados del siglo XIX, correspondientes a una decena de temas romancísticos, y un segundo apéndice con textos líricos recogidos en México y basados en algún romance.

Por todo lo anteriormente expuesto, así como por la completa bibliografía que contiene, *Romancero tradicional de México* es fuente imprescindible, junto a *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo* de Vicente T. Mendoza³⁷⁷ y *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México* de Aurelio González Pérez³⁷⁸, para cualquier investigación sobre la tradición romancística en México.

Al otro lado del mar Caribe, Beatriz Mariscal reunió por su parte la gran mayoría de los textos romancísticos cubanos de la tradición oral moderna publicados hasta mediados de los noventa y los editó, junto a las versiones inéditas atesoradas en el Archivo Pidal/Goyri de Madrid y las que se hallaban entre los materiales manuscritos e impresos legados por José María Chacón y Calvo al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, en *Romancero general de Cuba*³⁷⁹. La obra reunió unos ciento veinte textos correspondientes a más de una treintena de temas romancísticos en sentido estricto, entre otras composiciones tradicionales. Mariscal además incorporó a su *Romancero general de Cuba* un conjunto de versiones de informantes peninsulares recogidas en la isla antillana por Carolina Poncet. A pesar de que Poncet manifestó de forma explícita que dichas versiones no pertenecían al folclore cubano³⁸⁰, Beatriz Mariscal las consideró como parte del corpus romancístico de Cuba, entremezclándolas en la clasificación y justificando así su decisión:

proyecto recolector vinculado a dicha institución que sin duda habría de enriquecer tanto el conocimiento como el corpus de versiones de romances de la tradición oral mexicana.

³⁷⁷ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo*, ob. cit.

³⁷⁸ Aurelio González Pérez, *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, México, El Colegio de México, 1993.

³⁷⁹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit.

³⁸⁰ Véase Carolina Poncet, "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", en *Revue hispanique* (Paris), 57 (1923), pp. 286-314; artículo reimpreso, revisado y corregido

La autora [Carolina Poncet] no considera estos romances parte de la tradición cubana ya que su informante los había aprendido en Entrepeñas, Zamora, pero nosotros sí los incluimos por considerar que la tradición cubana, al igual que toda la tradición americana, es fundamentalmente “de importación”, reciente o lejana, traída a América por inmigrantes que habrían de contribuir a la cultura de los pueblos americanos con su propio legado cultural.

Menéndez Pidal, estableciendo un paralelo entre el sistema significativo “romancero” y la lengua, señalaba la fuerza expansiva que un solo individuo puede tener al trasladarse a otros lados, de ahí la importancia de consignar todos los romances cantados en Cuba, independientemente de que la inmigración de su informante haya sido cercana al tiempo de la recitación.³⁸¹

Sin embargo hay un dato objetivo que demuestra el error de Mariscal: desde que lo publicara Poncet, hace ya más de ochenta años, no se ha vuelto a documentar indicio alguno que atestigüe la continuidad de dicho repertorio en territorio cubano. Es más, en buena parte de los temas, siguen constituyendo la única versión documentada en Cuba del romance. Todo ello prueba a mi juicio suficientemente que, como señalara repetidamente en varias ocasiones Poncet, estas versiones romancísticas serían ajenas al folclore cubano: un claro ejemplo de tradición importada que no es aceptada ni tiene repercusión ni continuidad entre la comunidad vernácula. Juicio coincidente con el del autor de esta tesis doctoral es el de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, quienes, al referirse a la edición de Beatriz Mariscal de los textos recolectados por Poncet entre españoles residentes en Cuba, exponen lo siguiente:

Beatriz Mariscal (1996) los incluyó todos dentro de la clasificación general y sistemática que hizo, ofreciendo con ello un panorama falso del romancero cubano. Cualquier lector de su libro, no avisado a este respecto, podría creer que la tradición romancística cubana posee entre su repertorio temas tan ajenos a la tradición americana, en general, y específicamente a la cubana, como los que aquí se reúnen; más aún, que el romancero cubano tuviera en su lenguaje el grado de arcaísmo que la mayoría de estas versiones tienen³⁸²

A pesar de esta tacha, *Romancero general de Cuba* fue una obra muy útil para todos los estudiosos del romancero en general y del americano y, sobre todo, del cubano en particular, ya que la gran mayoría de las versiones romancísticas cubanas, hasta entonces dispersas, estuvieron disponibles en un

nuevamente por la autora, en *Archivos del folclore cubano*, 3: 2 (1928), pp. 121-154, edición por la que se cita en adelante dicho trabajo. Poncet afirmó expresamente tanto en este estudio como en su obra magna, *El romance en Cuba*, que dicho repertorio de versiones peninsulares no pertenecían al folclore cubano.

³⁸¹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp. 14-15.

³⁸² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 495

único volumen. La monografía de Mariscal fue obra de consulta obligada hasta la edición de *Romancero tradicional y general de Cuba* por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi.

La última parte dedicada a este postrero cuarto del siglo XX la dedicaré, como he hecho en los anteriores apartados, a realizar un recorrido, en esta ocasión de norte a sur, indicando los principales estudios romancísticos llevados a cabo en el territorio hispanoamericano. En Estados Unidos de América fueron varios los trabajos que contribuyeron a engrosar el corpus de textos. Cronológicamente el primero en editarse fue la monografía *A Texas-Mexican Cancionero. Folksongs of the lower border*³⁸³ de Américo Paredes, investigador que estudió el folclore hispano en ambas orillas del río Grande, tanto en los territorios que actualmente son parte de Texas como en los que están dentro de la frontera de México³⁸⁴.

Samuel G. Armistead continuó a lo largo de este último cuarto del siglo XX las investigaciones iniciadas a mediados del mismo por Raymond R. MacCurdy³⁸⁵ acerca de la existencia de una tradición romancística de origen fundamentalmente canario en el estado de Luisiana, dando cuenta de la pervivencia de la misma en varios artículos, "Romances tradicionales entre los hispano-hablantes del estado de Luisiana"³⁸⁶, "Hispanic Traditional Poetry in Louisiana"³⁸⁷ y "Más romances de Luisiana"³⁸⁸, que precedieron a su estudio *The Spanish Tradition in Louisiana*³⁸⁹, actualizado por el propio autor en una edición en español aparecida muy recientemente con el título de *La tradición*

³⁸³ Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero. Folksongs of the lower border*, Chicago, University of Illinois Press, 1976; monografía que tiene como punto de partida su tesis "Ballads of the lower border", M. A. diss. University of Texas, Austin, 1953.

³⁸⁴ Además, Américo Paredes envió a Mercedes Díaz Roig varias versiones romancísticas recogidas en el estado mexicano fronterizo de Tamaulipas para que fueran publicadas en *Romancero tradicional de México*, ob. cit., p. 243.

³⁸⁵ Véanse los artículos de Raymond R. MacCurdy, "Un romance tradicional recogido en Luisiana: *Las señas del marido*", en *Revista Hispánica Moderna*, 13 (1947), pp. 164-166; "Spanish Folklore from St. Bernerd Parish, Louisiana", en *Southern Folklore Quarterly*, 13 (1949), pp. 180-191 y 16 (1952), pp. 227-250; "Los isleños de Luisiana. Supervivencia de la lengua y folklore canarios", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 21 (1975), pp. 475-591.

³⁸⁶ Samuel G. Armistead, "Romances tradicionales entre los hispano-hablantes del estado de Luisiana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII:1 (1978), pp. 39-56.

³⁸⁷ Samuel G. Armistead, "Hispanic Traditional Poetry in Louisiana", en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras...*, ob. cit., pp. 147-158.

³⁸⁸ Samuel G. Armistead, "Más romances de Luisiana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII:1 (1983), pp. 41-54.

³⁸⁹ Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1992.

*hispano-canaria en Luisiana. La literatura tradicional de los isleños*³⁹⁰. En el conjunto de todos estos trabajos Armistead publicó más de una veintena de textos, fragmentos incluidos, pertenecientes a casi una decena de temas romancísticos que pervivieron durante todo el siglo XX entre las comunidades de descendientes de canarios que se establecieron en el estado de Luisiana en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Francia cedió dicho territorio a España; desgraciadamente a comienzos del siglo XXI el paso del huracán Katrina devastó el territorio de Luisiana. La falta de previsión y la negligencia manifiesta de todos los niveles de la administración de los Estados Unidos de América magnificaron la catástrofe: el contexto físico y geográfico de dichas comunidades de descendientes de isleños, incluyendo los centros donde se atesoraba y custodiaba su patrimonio cultural, fueron arrasados por los embates del viento y de las aguas, por lo que los trabajos de Armistead y MacCurdy podrían convertirse pronto en vestigios de una tradición extinguida. Finalmente, Maximiano Trapero editó en 1996, entre sus diversas contribuciones al estudio del romancero en Hispanoamérica, una versión de Luisiana del tema romancístico de *Las señas del esposo* en *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*³⁹¹.

La tradición romancística del estado de Nuevo México se vio de nuevo enriquecida en este cuarto final del siglo XX con *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*³⁹² de Vicente T. Mendoza, en coautoría con su esposa Virginia Rodríguez Rivera; esta obra póstuma, que no vio la luz hasta 1986, contiene un buen número de versiones inéditas de la tradición oral procedentes de colecciones particulares –entra ellas las de ilustres investigadores como John Donal Robb, Arthur L. Campa o el propio Vicente T. Mendoza– así como de manuscritos o grabaciones depositados en la Universidad de Nuevo México o en otras instituciones y archivos nuevomejicanos; entre dichas versiones se hallan una veintena de textos romancísticos correspondientes a una decena de temas, entre los que se

³⁹⁰ Samuel G. Armistead, *La tradición hispano-canaria de Luisiana. La literatura tradicional de los isleños*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007.

³⁹¹ Maximiano Trapero, *El libro de la Décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1996, pp. 243-246.

³⁹² Vicente T. Mendoza y Virginia R. R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986.

incluyen algunos procedentes del vecino estado de Colorado y que dan testimonio de una tradición romancística apenas conocida y estudiada.

En el país vecino, en la otra orilla del río Grande, además de *Romancero tradicional de México*, aportan nuevos textos mexicanos de romances de tradición oral, *Espuma y flor de corridos mexicanos* de Andrés Henestrosa³⁹³, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*³⁹⁴ de Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja y *La música popular de México*³⁹⁵ de Jas Reuter.

El conocimiento de la tradición oral romancística guatemalteca recibió en este periodo su mayor impulso, con los artículos “El corrido nacional” de Wilfredo Valenzuela³⁹⁶ y “Los trovadores del pueblo. Poesía popular de Guatemala”³⁹⁷ de Celso Lara Figueroa, y, sobre todo, con la edición definitiva en 1987 de *El Romance tradicional y el Corrido en Guatemala*³⁹⁸ de Carlos Navarrete; en esta monografía, que parte de sus anteriores artículos³⁹⁹, Navarrete incrementó el corpus de textos romancísticos guatemaltecos, sumando los recogidos por él a los de otros recolectores, hasta una treintena de versiones correspondientes a más de una docena de temas.

El último cuarto del siglo XX es el periodo más importante para la historia de la recolección del romancero en Costa Rica, ya que hasta entonces apenas se tenían unas mínimas noticias de la pervivencia de la tradición oral en el país centroamericano y solo se disponía de media decena de textos publicados. Desde mediados de la década de los setenta Michèle Schiavone de Cruz-Sáenz llevó a cabo encuestas de campo en el país centroamericano, dando un

³⁹³ Andrés Henestrosa, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, México, Porrúa, 1977.

³⁹⁴ Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México, 1979.

³⁹⁵ Jas Reuter, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980.

³⁹⁶ Wilfredo Valenzuela, “El corrido nacional”, en *Tradiciones de Guatemala*, 5 (1976), pp. 131-154.

³⁹⁷ Celso Lara Figueroa, “Los trovadores del pueblo. Poesía popular de Guatemala”, en *La Tradición Popular*, 20 (1978), pp. 3-27; reeditado sin apenas modificaciones con nuevo título, “La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala”, en *Folklore Americano*, 28 (1979), pp. 85-111; reproducido de nuevo sin fotos ni partituras bajo el título “El Imaginario Poético en la Literatura Popular de Guatemala”, en *La Tradición Popular*, 129 (2000), pp. 1-16. Provechoso trabajo este de Celso A. Figueroa publicado tres veces con oportuno y conveniente cambio de título.

³⁹⁸ Carlos Navarrete, *El Romance tradicional y el Corrido en Guatemala*, México D. F., UNAM, 1987.

³⁹⁹ Carlos Navarrete, “Notas para un estudio del corrido en Guatemala”, ob. cit. y “El romance tradicional y el corrido en Guatemala”, ob. cit.

primer anticipo de sus pesquisas en sendas ponencias, a las que ya me he referido *supra*, presentadas respectivamente en el 2º y 3º *Coloquios Internacionales sobre Romancero*⁴⁰⁰. Fruto final de sus investigaciones fue la edición en 1986 de su *Romancero tradicional de Costa Rica*⁴⁰¹ en el que se incluyen medio centenar de versiones de casi una quincena de temas romancísticos. El corpus de textos costarricenses se incrementaría significativamente en las postrimerías del siglo con *Cancionero y romancero General de Costa Rica*⁴⁰², edición a cargo de Helia Betancourt, Henry Cohen y Carlos Fernández, que añadiría una treintena más de textos, correspondientes a quince temas romancísticos. Por último, Henry Cohen, uno de los editores de *Cancionero y romancero General de Costa Rica*, sumaría nuevas versiones al corpus textual costarricense con sus artículos “Les Romances Religiosos des provinces de Heredia, Cartago et Alajuela (Costa Rica)”⁴⁰³ y “Textual Economy and the Economics of Gender Relations in Costa Rican Versions of ‘Las señas del marido’”⁴⁰⁴.

En Cuba la publicación romancística más importante del tercer cuarto del siglo XX es *Romancero general de Cuba*⁴⁰⁵, de la que ya me he ocupado extensamente *supra*. Destacan también otros dos trabajos más en este periodo: *Investigaciones y apuntes literarios*⁴⁰⁶ y *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*⁴⁰⁷. Con el título de *Investigaciones y apuntes literarios* fueron reeditados, al cuidado de Mirta Aguirre, los trabajos literarios de Carolina

⁴⁰⁰ Michèle S. de Cruz-Sáenz, “El Romancero de Costa Rica”, en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras...*, ob. cit., pp. 191-195; “El romancero tradicional de Costa Rica”, en *De Balada y Lírica...*, ob. cit., pp. 219-222.

⁴⁰¹ Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986.

⁴⁰² Helia Betancourt, Henry Cohen y Carlos Fernández, *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José de Costa Rica, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999. El material recolectado en la provincia de Heredia fue editado con anterioridad por Helia Betancourt Plasencia et al., *Cancionero y romancero tradicional de la provincia de Heredia*, San José de Costa Rica, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1992.

⁴⁰³ Henry Cohen, “Les Romances Religiosos des provinces de Heredia, Cartago et Alajuela (Costa Rica)”, en *Caravelle*, 64 (1995), pp. 101-117.

⁴⁰⁴ Henry Cohen, “Textual Economy and the Economics of Gender Relations in Costa Rican Versions of ‘Las señas del Marido’”, en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 12:1 (Fall 1996), pp. 3-16.

⁴⁰⁵ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, ob. cit.

⁴⁰⁶ Carolina Poncet y de Cárdenas, *Investigaciones y apuntes literarios*, (selección y prólogo de Mirta Aguirre), La Habana, Letras Cubanas, 1985.

⁴⁰⁷ *Atlas Etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*, Cd-Rom, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello-Centro de Antropología-CEISIC, 2000.

Poncet. La obra, concebida como homenaje a Poncet en el centenario de su nacimiento, incluyó como apéndice final parte de los materiales póstumos con los que Poncet trabajaba en el momento de su muerte, entre los que se encontraban varios textos romancísticos inéditos recogidos de la tradición oral cubana por Carolina Poncet.

Ya en las postrimerías del siglo fue editado, en formato CD-Rom multimedia, el *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*, ambicioso y monumental proyecto del Ministerio de Cultura de Cuba, desarrollado a lo largo de toda la geografía cubana durante el último cuarto del siglo XX, cuyo propósito era compilar y estudiar todo el acervo de la cultura popular tradicional del país antillano, tanto en sus manifestaciones etnológicas de cultura material como en lo referente a sus manifestaciones espirituales y folclóricas, entre las que fueron incluidas la poesía y música tradicionales. Los numerosos materiales recolectados contenían una nutrida colección de romances de la tradición oral moderna. Infortunadamente la colosal tarea de su estudio y edición coincidió con la grave crisis económica que afectó y afecta a Cuba desde principios de los noventa. La edición en CD-Rom de *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*, que en principio solo pretendía ser una panorámica resumida del conjunto de la investigación, probablemente será a la larga el resultado final tangible del proyecto; ahora bien, la gran mayoría del corpus textual de romances recolectados en el mismo ha sido editado por Martha Esquenazi, una de las responsables cubanas del proyecto del *Atlas etnográfico de Cuba*, y Maximiano Trapero en su obra *Romancero tradicional y general de Cuba*⁴⁰⁸, por lo que, felizmente, al menos gran parte del acervo romancístico recogido en el proyecto no dormirá en ninguna teca el sueño de los justos.

Para Colombia el último cuarto del siglo XX fue también un periodo fecundo en investigaciones romancísticas. Además de la edición en español del estudio de Gisela Beutler *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung*

⁴⁰⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit.

*bis zur Gegenwart*⁴⁰⁹, que se publicó en Colombia con el título de *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*⁴¹⁰, Germán de Granda, Frank T. Dougherty, Susana Friedmann y Luis José Villarreal Vásquez aportaron nuevos trabajos sobre el género romancístico. Germán de Granda Gutiérrez publicó “Romances de tradición oral conservados entre los negros del Occidente de Colombia”⁴¹¹ refrendando las tesis de Gisela Beutler acerca de que, en contra del tópico entonces muy extendido, los negros no solo eran portadores de la tradición romancística sino que en Colombia eran uno de los grupos que mejor y más fielmente conservaron la poesía y la música españolas tradicionales. Frank T. Dougherty dio cuenta en “Romances tradicionales de Santander”⁴¹² y en “Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)”⁴¹³ de una singular recolección romancística en el nordeste colombiano, en el departamento de Santander, que tuvo como base de las pesquisas un hospital psiquiátrico:

Traditional ballad-collecting techniques met with some success during forays into the countryside, but, surprisingly, the most complete and interesting of the 75 romance text collected were recorded from inmates of a mental hospital in the departmental capital of Bucaramanga. A high percentage of the patients at San Camilo Hospital are from rural settlements and small towns. Many are indigent, illiterate, elderly, only minimally psychologically disturbed and, for all practical purposes they are permanent wards of the institution.⁴¹⁴

En sus encuestas entre pacientes, familiares, personal clínico y voluntarios del hospital, Dougherty reunió 75 nuevos textos romancísticos de procedencia santandereana, la región colombiana con mayor número de romances documentados, de los cuales publicó los cuatro que él consideró mejores.

⁴⁰⁹ Gisela Beutler, *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*, ob. cit.

⁴¹⁰ Gisela Beutler, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1977.

⁴¹¹ Germán de Granda Gutiérrez, “Romances de tradición oral conservados entre los negros del Occidente de Colombia”, en *Thesaurus*, XXXI:2 (1976), p. 209-229; v. también del mismo autor, “Dos notas sobre romances tradicionales en Chocó (Colombia)”, en *Revista de Literatura*, 77-78 (1978), pp. 115-128; ambos artículos se reproducen en Germán de Granda, *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 258-295.

⁴¹² Frank T. Dougherty, “Romances tradicionales de Santander”, en *Thesaurus*, XXXII:2 (1977), p. 242-272.

⁴¹³ Frank T. Dougherty, “Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)”, en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras...*, ob. Cit., pp. 197-203.

⁴¹⁴ *Ibid*, p. 197.

Susana Friedmann analizó en “Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia”⁴¹⁵ los aspectos musicales e interpretativos de los cantos religiosos, temas romancísticos incluidos, de Barbacoas, municipio del interior del departamento de Nariño, una de las regiones folclóricas más estudiadas de Colombia. Por último, Luis José Villarreal Vásquez en “Ficción y realidad de algunos romances tradicionales en Santander: la hipérbole; una marca de compensación”⁴¹⁶ dio a conocer un anticipo de la colección de romances, todavía inédita, que recogió entre 1975 y 1984 junto a otros investigadores del Instituto Caro y Cuervo en el departamento colombiano de Santander, otra de las áreas de dicho país donde más se han prodigado las encuestas romancísticas.

En Venezuela en cambio la cosecha fue menos abundante: solo Luis Arturo Domínguez en *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*⁴¹⁷ incrementó con una nueva versión el corpus de textos romancísticos de la tradición oral.

En este último cuarto del siglo XX se publicó un trabajo fundamental para el estudio del romancero de tradición oral moderna en Paraguay (cuya discutida pervivencia se fundamentaba en el hecho de que apenas existieran noticias de la misma): el artículo de Germán de Granda “El romancero tradicional español en el Paraguay: razón de una aparente anomalía”⁴¹⁸. En este artículo, contraviniendo la difundida tesis de Menéndez Pidal de que el romancero existiría dondequiera que se hablara español, Germán de Granda, aun dando a conocer algunos fragmentos de textos romancísticos presentes, bien en obras literarias paraguayas o bien recogidos por el propio Granda de la tradición oral, sostiene razonadamente que el romancero panhispánico de tradición oral moderna tendría a principios del siglo XX una escasísima vigencia en dicho estado sudamericano y podría considerarse por ya desaparecido en el Paraguay a comienzos de la década de los ochenta del pasado siglo:

⁴¹⁵ Susana Friedmann, “Estrategias orales y la transmisión del romance en las tierras bajas de Colombia”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX...*, ob. cit., pp. 701-715.

⁴¹⁶ Luis José Villarreal Vásquez, “Ficción y realidad de algunos romances tradicionales en Santander: la hipérbole; una marca de compensación”, en *Thesaurus*, 47:2 (1992), pp. 313-336.

⁴¹⁷ Luis Arturo Domínguez, *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1976.

⁴¹⁸ Germán de Granda, “El romancero tradicional español en el Paraguay: razón de una aparente anomalía”, en *Thesaurus*, XXXVII:1 (1982), pp. 120-147.

Como conclusión (desoladora para los interesados en el estudio de los romances tradicionales españoles pero, en mi opinión, objetiva) de nuestro trabajo parece obligado reconocer que la desaparición del romancero hispánico de tradición oral en el Paraguay en el momento presente y su condición de manifestación popular prácticamente moribunda desde las últimas décadas del pasado siglo constituyen consecuencias perfectamente coherentes del carácter extremadamente minoritario de esta modalidad literaria en territorio paraguayo, como resultado de la vigencia en el país, entre los siglos XVI y XIX, de condicionamientos permanentes, de índole lingüística y base sociohistórica, que experimentaron, además, sucesivas crisis, profundamente negativas, entre 1811 y 1840 y, sobre todo, entre 1864 y 1870.⁴¹⁹

Los condicionamientos permanentes a los que aludía Germán de Granda se referían al uso en Paraguay del guaraní como lengua mayoritaria desde el siglo XVII, hablada por todos sus habitantes sin excepción: el español sería la lengua de prestigio y comunicación entre la minoría urbana que administraba y gobernaba la colonia, mientras que el guaraní sería la lengua del ámbito doméstico y de la intimidad familiar. Así, el español era únicamente la lengua oficial de la oligarquía colonial masculina, y por ello las mujeres paraguayas tendrían graves problemas de competencia lingüística en el idioma de la metrópoli. Para Germán de Granda, si la gran mayoría de las mujeres en Paraguay apenas se expresaba en español, difícilmente podrían haber sido transmisoras del romancero panhispánico.

En Argentina varias compilaciones provinciales elevaron el número de textos romancísticos argentinos: además de *Cancionero popular de Córdoba*⁴²⁰ de Julio Viggiano Esain, en el que fueron editados materiales folclóricos recolectados a mediados de siglo, cabe destacar *Música tradicional de La Rioja*⁴²¹ de Isabel Aretz, *Romances. Poesía oral de la provincia de Buenos Aires*⁴²² de Gloria Chicote y Miguel A. García y *Selección del cancionero tradicional de San Luis*⁴²³ de Dora Ochoa Masramón, Lidia Schärer, Margarita María Zavala Rodríguez y Mirta Funes. A ellas hay que añadir el artículo de

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴²⁰ Julio Viggiano Esain, *Cancionero popular de Córdoba. Poesía mayor tradicional*, III, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1981.

⁴²¹ Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja*, Venezuela, INIDEF, 1978.

⁴²² Gloria Chicote y Miguel A. García, *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1996.

⁴²³ Dora Ochoa Masramón *et al.*, *Selección del cancionero tradicional de San Luis*, San Luis, Asociación Las Pircas, 1992.

Germán Orduna, “Una versión del romance de *Las señas del esposo* en Buenos Aires”⁴²⁴.

Por último, en Chile, Renato Cárdenas con *Décimas y corridos de Chiloé*⁴²⁵, Inés Dölz Henry con *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*⁴²⁶, Gabriela Pizarro Soto con *Cuaderno de Terreno: Apuntes sobre el Romance en Chile*⁴²⁷ y Maximiano Trapero con *Romancero General de Chiloé*⁴²⁸ aumentaron el corpus de versiones chilenas del romancero de tradición oral moderna.

Como colofón, y a modo de resumen, de la historia de la recolección del romancero de tradición oral moderna durante el siglo XX en cada uno de los estados de Hispanoamérica, es obligado destacar en primer lugar que a finales del mismo había dos países aventajados respecto al resto, México y Cuba, que contaban con dos compilaciones nacionales que reunían el numeroso corpus de romances asequibles; en segundo lugar, un conjunto de estados con colecciones publicadas lo suficientemente significativas como para disponer de unas fuentes razonables para estudiar su romancero de tradición oral: Chile, Argentina, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Puerto Rico, República Dominicana y Estados Unidos, y también, en menor medida, Uruguay, Perú, Nicaragua y Guatemala; en tercer lugar, cuatro naciones de las que se tenían mínimas noticias y escasos textos o fragmentos romancísticos: Paraguay, Ecuador, Panamá y El Salvador; por último, prácticamente nada se sabía de Bolivia y de Honduras.

⁴²⁴ Germán Orduna, “Una versión del romance de *Las señas del esposo* en Buenos Aires”, en *Incipit*, 3 (1983), pp. 197-200. Germán Orduna publicó también el artículo “Una versión del ‘Romance de Don Bueso’ en Buenos Aires (1991)”, en *Incipit*, 10 (1990), pp. 139-140, en el que dio a conocer una versión de dicho romance recogido en Buenos Aires, pero de procedencia peninsular.

⁴²⁵ Renato Cárdenas, *Décimas y corridos de Chiloé*, 1976 (cit. por Maximiano Trapero, *Romancero General de Chiloé*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1998, pp. 49-50).

⁴²⁶ Inés Dölz Henry, *Antología crítica de la poesía tradicional chilena*, México, IPGH, 1979. De la misma autora v. su estudio del romancero chileno de tradición oral *Los Romances Tradicionales Chilenos. Temática y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1976, así como su excelente artículo sobre el folclore infantil “Temática y técnicas romancescas en la poesía infantil chilena”, en *Folklore Americano*, 23 (1977), pp. 69-87.

⁴²⁷ Gabriela Pizarro Soto, *Cuaderno de Terreno: Apuntes sobre el Romance en Chile*, Santiago de Chile, Autoediciones Populares-Taller Lican Rumi, 1986.

⁴²⁸ Maximiano Trapero, con la colaboración de Juan Bahamonde y transcripciones musicales de Lothar Siemens, *Romancero General de Chiloé*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1998.

III.7 EL ROMANCERO TRADICIONAL DE AMÉRICA DE MERCEDES DÍAZ ROIG: UNA ANTOLOGÍA INDISPENSABLE

Dado el copioso número de textos romancísticos americanos publicados en forma dispersa y la edición de los diversos romanceros nacionales que iban poco a poco apareciendo, se hacía ya a finales del siglo XX cada vez más necesario un trabajo de conjunto que compilara el repertorio completo de romances de la tradición oral americana. El afanoso y monumental proyecto de llevarlo a cabo, pleno de dificultades dado el carácter disperso de las publicaciones y la amplitud geográfica del territorio de estudio, fue emprendido a mediados de los ochenta por la profesora mexicana Mercedes Díaz Roig. El fruto de su trabajo vio la luz, desgraciadamente con carácter póstumo, en 1990 con la edición de la que todavía hoy es imprescindible obra de referencia para el estudio del Romancero en Hispanoamérica, *Romancero tradicional de América* ⁴²⁹, la mejor antología disponible de versiones romancísticas hispanoamericanas, precedida de un breve estudio de conjunto del género en el continente americano cuya consulta es obligada para cualquier investigador del mismo.

La edición de *Romancero tradicional de América* llenó una laguna existente en los estudios romancísticos facilitando en gran medida la labor de los especialistas. Díaz Roig señalaba expresamente el objetivo de su edición:

Hay muchas publicaciones americanas que contienen recolecciones de romances, pero no existe una que presente un panorama general de todo el Romancero tradicional que se canta en América. Esto es lo que este libro intenta hacer mediante una selección de las diversas versiones de los romances más difundidos encontrados en cada país americano. ⁴³⁰

De las cerca de dos mil versiones romancísticas que habían sido editadas en Hispanoamérica Mercedes Díaz Roig escogió 400 textos pertenecientes a una treintena de temas romancísticos tradicionales:

Durante tres años traté de reunir un corpus consistente en todas las versiones publicadas. Revisé todas las bibliotecas a mi alcance, tanto públicas como privadas, e hice un viaje a Madrid para revisar la biblioteca del Seminario Menéndez Pidal y sus nutridos Archivos, que los miembros del Seminario

⁴²⁹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México, 1990.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 7.

pusieron a mi entera disposición. Creo haber reunido un corpus representativo que comprende aproximadamente el 80 % de lo publicado. Son más de 1700 textos completos y numerosas versiones fragmentadas (que no he tomado en cuenta).

El corpus era, pues, muy amplio y al hacer la selección advertí que no podía presentar una muestra de todos los romances existentes, por lo que decidí no tomar en cuenta aquellos romances hallados en un solo país, si no superaban las tres versiones, así como aquellos romances que, aunque hallados en dos países, no superaban en conjunto las mismas tres versiones. Los romances que se hallaron en más de dos países, cualquiera que fuese el número de versiones, se conservaron.⁴³¹

Quizá el único lunar que pueda señalarse al excelente trabajo de Díaz Roig, junto a las enmarañadas correspondencias de sus diversos índices (probablemente debido al carácter póstumo de la edición), sea precisamente este criterio de selección de los textos editados ya que, si bien ofrece un amplio abanico de textos representativos de la mayor parte de los países, discrimina aquellos temas que presentan un carácter excepcional en el territorio americano, con lo que omite algunas de las versiones más interesantes, como por ejemplo la única versión americana conocida del tema de *La muerte oculta*, recogida en la República Dominicana por Edna Garrido de Boggs⁴³².

De cada uno de los romances editados Díaz Roig incluyó versiones que consideraba representativas de los países de Hispanoamérica⁴³³ en que fueron recolectados. Así, todos los estados están presentes en la antología, con la excepción de Bolivia, Honduras y Paraguay, de los que no pudo encontrar romances de la tradición oral publicados. Respecto a la geografía folclórica romancística americana, la autora dividía el continente en tres zonas⁴³⁴:

Me pareció encontrar tres zonas principales: Norte y Centroamérica, Caribe (que incluye a veces, pero no siempre, Panamá, Colombia y Venezuela) y Sudamérica. No son desde luego zonas muy delimitadas ya que las influencias entre unas y otras se entrecruzan, y en Argentina podemos encontrar versiones típicas de México, o en Perú y Chile, de Puerto Rico, etc., y desde luego hay romances que se cantan casi iguales en todo el territorio americano.⁴³⁵

⁴³¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴³² Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 59

⁴³³ El proyecto inicial de Mercedes Díaz Roig era incluir también en *Romancero tradicional de América* las versiones brasileñas de romances tradicionales, pero se vio obligada a modificar dicho proyecto por requerimientos editoriales, editando únicamente las versiones de Hispanoamérica, si bien trató de alguna manera de compensarlo en el apéndice bibliográfico con una extensa bibliografía sobre el romancero brasileño de tradición oral moderna.

⁴³⁴ Hipótesis que no compartimos en esta tesis doctoral, al menos en lo que concierne a la pretendida unidad del área caribeña, donde creemos que existen identidades nacionales singulares bien diferenciadas en cada uno de los países.

⁴³⁵ Mercedes Díaz Roig. *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15.

La obra de Díaz Roig se cierra con una amplísima y fundamental bibliografía sobre el romancero en Hispanoamérica y con varios índices de farragosas correspondencias que complican en gran medida su consulta. A pesar de los dos decenios largos que han transcurrido ya desde su publicación, *Romancero tradicional de América* sigue siendo en la actualidad la única antología disponible del romancero hispanoamericano con un número significativamente amplio de textos, representativos tanto de temas como de países: el mejor y más eficaz aparejo para realizar cualquier estudio de conjunto del romancero en Hispanoamérica.

III.8 “LA ETERNA AGONÍA DEL ROMANCERO” DOBLA EN SU CENTENARIA DERROTA EL SIGLO XXI

El romancero de tradición oral moderna luce ufano en este nuevo siglo XXI su “eterna agonía”, en feliz expresión trufada de ironía que debemos al profesor Paul Bénichou⁴³⁶, con nuevos estudios e investigaciones de campo por toda la geografía panhispánica, y como botón de muestra creo que es buen ejemplo la presente tesis doctoral.

Respecto al romancero hispanoamericano han sido varias y relevantes las contribuciones en los años transcurridos. La centuria se inició con un número de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, el 30, dedicado a “El romancero tradicional y el corrido”, coordinado por la profesora Ana Valenciano⁴³⁷, en el que, entre otros artículos teóricos que no aportaban nuevos textos romancísticos⁴³⁸, se incluía “Una cala en el Romancero de

⁴³⁶ Recientemente Gloria Chicote ha matizado la afortunada expresión de Bénichou afirmando que “los años pasan y la agonía del romancero sigue siendo lenta pero no eterna”, v. *Romancero*, ed., prólogo e introducción de Gloria Chicote, Buenos Aires, Colihue, 2012, p. XXXI.

⁴³⁷ Ana Valenciano López de Andujar había publicado anteriormente en dicha revista dos estudios de obligada consulta sobre el romancero de tradición oral en Hispanoamérica: “El Romancero tradicional en la América de habla hispana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), pp. 145-163, y “El Romancero tradicional Hispanoamericano en el umbral del siglo XXI”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), pp. 373-382. De la misma autora v. también “Un camino para la investigación del Romancero: la tradición hispanoamericana”, en *Incipit*, XIX (1999), pp. 135-159.

⁴³⁸ Dichos artículos publicados en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001) fueron los siguientes: Samuel G. Armistead, “El corrido y la balada internacional”, pp. 15-35; Bráulio do Nascimento, “Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral”, pp. 37-51; Aurelio González, “El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, pp.

tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”⁴³⁹, escrito por el autor de la presente tesis doctoral. En este trabajo di noticia de dos breves encuestas de campo realizadas en Cuba y República Dominicana, que fueron planteadas como toma de contacto previa con el folclore tradicional de ambos países caribeños para indagar la viabilidad de mi tesis doctoral. Dichas calas fueron satisfactorias y confirmaron la pervivencia del romancero de tradición oral en Cuba y República Dominicana en el siglo XXI y la pertinencia de continuar la búsqueda de romances tradicionales en el Caribe y en toda la geografía americana. Como anticipo edité en “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana” una versión del tema de *Delgadina* recogida en el oriente cubano, la parte de la isla menos investigada hasta entonces.

Los prometedores albores de este siglo XXI para el romancero de tradición oral moderno hispanoamericano se vieron confirmados con la edición en 2003 de *El Romancero en América*⁴⁴⁰ de Aurelio González Pérez, la obra que hasta el momento mejor refleja “el estado de de la cuestión” del género en el nuevo continente. La monografía de Aurelio González ofrece un completísimo estudio al respecto así como una reducida antología de la tradición oral romancística americana (probablemente como requisito editorial de la colección en que fue publicada), complementaria en gran medida de la colección editada por Mercedes Díaz Roig en su trabajo póstumo⁴⁴¹ y en la que prima sobre todo la calidad de las versiones por encima del número de textos o temas incluidos.

El Romancero en América está organizado en varios apartados: se inicia con un versado estudio introductorio en el que Aurelio González ofrece su aportación teórica sobre tradición oral y romancero desde la perspectiva de la escuela neotradicionalista, de la que es unos de sus destacados discípulos;

53-67; Ana Pelegrín, “Romances del repertorio infantil en América”, pp. 69-95; Gloria B. Chicote, “La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, pp. 97-118; Beatriz Mariscal, “Entre letras y voces: el Romancero tradicional americano”, pp. 119-133; y Suzanne H. Petersen, “El encuentro del Romancero de América con el proyecto romancístico en la WEB: asignatura pendiente”, pp. 135-155. Ninguno de los citados artículos aportaba nuevas versiones americanas de romances de tradición oral.

⁴³⁹ Andrés Manuel Martín Durán, “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 157-163.

⁴⁴⁰ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit.

⁴⁴¹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit.

continúa luego con un capítulo dedicado a la trayectoria del género desde la Edad Media hasta la Moderna, para ocuparse acto seguido de la presencia del romancero en América desde su llegada al Nuevo Continente en los inicios de la conquista hasta los testimonios más recientes del romancero de tradición oral moderna en las últimas encuestas de campo dadas a conocer durante el siglo XX; a continuación Aurelio González detalla los temas constitutivos del corpus romancístico americano y su presencia en cada uno de los países y ofrece además un análisis de las características generales del romancero en América; seguidamente aporta una extensa y pormenorizada revisión de la recolección romancística en cada uno de los países americanos, con las correspondientes referencias de los trabajos llevados a cabo en cada país y con textos representativos de cada subtradición nacional; edita después una mínima antología de textos romancísticos hispanoamericanos seleccionados entre los romances menos frecuentes en la tradición americana; la obra se completa con capítulos dedicados a las fuentes del corpus romancístico americano, a la distribución geográfica de los romances, una completa bibliografía y una parte final de índices, glosario y cronología que facilitan la consulta de la monografía.

Una de las pocas tachas que pueden señalarse a *El Romancero en América* se halla en el breve epígrafe dedicado a la recolección romancística en Ecuador. Las informaciones en él incluidas son erradas y los datos de las obras citadas son incorrectos pues no corresponden a los trabajos en los que fueron publicados los romances recogidos en el país andino. Pero ello es un lunar menor que no empaña el valor de conjunto del estudio de Aurelio González, obra actualmente imprescindible, junto a *Romancero tradicional de América* de Díaz Roig, como punto de partida para todo aquel interesado en el conocimiento del romancero en América.

En esta primera mitad del primer cuarto del siglo XXI la cosecha de estudios romancísticos hispanoamericanos ha sido especialmente pródiga en el área del Caribe, en particular en Cuba. Si el siglo comenzó con la publicación de nuevas versiones de la tradición oral cubana en el artículo “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República

Dominicana”⁴⁴², un año después, en 2002, vería la luz *Romancero Tradicional y General de Cuba* ⁴⁴³ de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, aparecido tan solo seis años después del *Romancero general de Cuba*⁴⁴⁴ de Beatriz Mariscal.

En *Romancero tradicional y general de Cuba* se editaron las versiones romancísticas cubanas publicadas antes de 2002, a las que se sumaría un copioso número de textos romancísticos inéditos⁴⁴⁵ procedentes, en su gran mayoría, de las colecciones de romances recogidas o compiladas por Trapero y Esquenazi, así como de las versiones del *Átlas de la Cultura Popular Cubana*, magno y ambicioso proyecto institucional cubano del que ya hemos dado sucinta referencia *supra* y del que nos ocuparemos en detalle más adelante en la presente tesis doctoral. Maximiano Trapero recogió en las provincias del centro y occidente de Cuba más de un centenar de textos correspondientes a más de una veintena de temas estrictamente romancísticos. A su vez Martha Esquenazi incorporó varios centenares de versiones de cerca de una treintena de temas, con representación de la mayor parte de las provincias cubanas (aunque con determinadas lagunas geográficas de la parte oriental de la isla), reunidas en su gran mayoría por los equipos que participaron en la elaboración del *Átlas de la Cultura Popular Cubana*, de los que Martha Esquenazi fue uno de sus miembros más destacados, siendo finalmente responsable de la identificación y selección de romances de la colección acopiada en dicho proyecto cultural del Gobierno cubano. En total *Romancero tradicional y general de Cuba* reúne más de cuatrocientas versiones correspondientes a cerca de cuarenta temas estrictamente romancísticos, a las que hay que añadir casi otros tres centenares de textos más de otros cuarenta temas cuya

⁴⁴² Andrés Manuel Martín Durán, “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, ob. cit.

⁴⁴³ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit. Según se especifica expresamente en la relación de derechos de autor de la obra, p. 6, el cuidado de la edición de *Romancero tradicional y general de Cuba* quedó a cargo únicamente de Maximiano Trapero.

⁴⁴⁴ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, ob. cit.

⁴⁴⁵ El autor de la presente tesis doctoral también contribuyó en dicha obra cediendo para su publicación una versión inédita del tema de *La hermana cautiva* que recogí en Baracoa, provincia de Guantánamo, así como la versión de *Delgadina* que edité en “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, ob. cit.

inclusión en el género presenta, como ya señalara Aurelio González⁴⁴⁶, serias dudas: por citar algunos ejemplos, canciones del repertorio infantil como *Carabí*, *La viudita del Conde Laurel*, *Pobrecita huerfanita*, *Madrugué una mañana* o *La gallina perdida*, que los editores consideran romances tradicionales; así como otras canciones narrativas como *La lechera*, *Ismael y Lola*, *A la salida de Francia*, *Promesa de boda incumplida*, *Novia que olvida su promesa de fidelidad a un soldado que va al servicio*, *El hijo de un militar que venga el abandono de su madre*, *Por ti abandoné a mi madre*, *La casa está triste*, *En el barrio de los Hoyos* o *La solterona*, composición esta última que es una auténtica aberración poética imposible de admitir dentro del corpus romancístico tradicional.

A mi juicio esta confusión a la hora de delimitar el género es la principal tacha que se puede señalar a *Romancero Tradicional y General de Cuba*. Confusión que se aprecia ya claramente en el índice general de la obra en el que la subdivisión “A” del apartado de “Romances” aparece intitulada como “Romances tradicionales o tradicionalizados”, sin aclarar la diferencia entre ambas nomenclaturas que según la definición pidaliana generalmente aceptada de poesía popular y poesía tradicional⁴⁴⁷ habrían de ser categorías idénticas, si no sinónimas. Otra evidente confusión conceptual en lo que respecta al tipo de temas que forman parte del género romancero de tradición oral moderna es incluir parte de los temas del apartado “C”, intitulado “Romances vulgares popularizados y Canciones narrativas”, como romances: *verbigracia* temas como *La casa está triste*, *En el barrio de los Hoyos* o el resto de canciones narrativas mencionadas en el apartado anterior; lo mismo se podría decir de la canción de cuna de tema sacro *Señora Santa Ana*⁴⁴⁸, que no creo pueda

⁴⁴⁶ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit., p. 155. Para Aurelio González serían sesenta y cinco el número de temas estrictamente romancísticos incluidos en *Romancero tradicional y general de Cuba*. Por otra parte, resulta un tanto desconcertante el impertinente afán competitivo con el que Maximiano Trapero contabiliza en *Romancero tradicional y general de Cuba* el número de temas y versiones aportado por cada uno de los investigadores del romancero cubano. Da la impresión de que su justificación fuera la de establecer un medallero entre los recolectores, vistos así prácticamente como deportistas de élite, y coronar a un “rey del romancero cubano” según el número de romances recogidos.

⁴⁴⁷ Acerca de la distinción entre poesía popular y tradicional v. Ramón Menéndez Pidal. *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española: Conferencia leída en All Souls College el lunes, día 26 de junio de 1922*, ob. cit.

⁴⁴⁸ Bien es verdad que los editores formulan las dudas que dicho tema, al que denominan *Señora Santana*, plantea para ser considerado romance, aunque finalmente en el índice de la

encuadrarse como parte del género romancístico. Ya por último habría que puntualizar que el tema de *Los tres alpinos*, que los editores consideran un romance local cubano, es una balada paneuropea documentada ya en el siglo XIX en Italia, Francia y Cataluña, a la que Constantino Nigra en 1888 atribuía un probable origen francés⁴⁴⁹; con posterioridad ha sido suficientemente documentada en el resto de España, en especial dentro del repertorio infantil, al que también pertenecen las versiones cubanas.

Estas deficiencias señaladas empañan solo en parte el valor de una obra que tiene como principal mérito reunir las versiones romancísticas cubanas conocidas hasta el momento de su edición, el año 2002, siendo un instrumento imprescindible para cualquier estudio del romancero cubano, en particular, y del hispanoamericano, en general. Además, la obra contiene un valiosísimo estudio de la música de los romances en Cuba a cargo de Martha Esquenazi, quien ya en anteriores trabajos había investigado acerca de la música de las composiciones tradicionales cubanas⁴⁵⁰. *Romancero Tradicional y General de Cuba* aporta también un apartado sobre las relaciones entre décima y romancero en la tradición oral cubana, inclinándose los autores por la tesis de la mayor influencia del romancero en el género de la décima que al revés.

Maximiano Trapero sostiene así mismo que el romancero tradicional cubano presenta una clarísima influencia de la subtradición romancística canaria aunque no aporta pruebas terminantes (el peso del vínculo sentimental y académico que mantiene con Canarias parece condicionar un tanto esta tesis). A mi juicio, aunque algunas versiones cubanas puedan tener una filiación isleña, otras están claramente emparentadas con el norte peninsular y otras presentan una originalidad que las diferencia del resto del corpus. Como

obra aparece como tal. Véase Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 69.

⁴⁴⁹ Constantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Ermanno Loescher, 1888, pp. 382-385. Ya en el siglo XIX Manuel Milá y Fontanals editó una versión en catalán con el título de *Els tres tambors* en *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, 2ª ed. aumentada y corregida, Barcelona, Verdager, 1882, p. 98.

⁴⁵⁰ De Martha Esquenazi v. "Algunos criterios acerca de la forma y la estructura en el canto del campesino cubano", en *Boletín de la Casa de las Américas*, 51 (1975), pp. 17-28; "Los cantos de altares", en *Revolución y cultura*, 60 (1977), pp. 28-35; "Cantos de cuna tradicionales cubanos", en *Oralidad*, 5 (1993), pp. 50-58; "Estudio sobre los cantos tradicionales de trabajo en Cuba", en *Folklore Americano*, 55 (1993), pp. 137-162. Todos estos artículos tratan especialmente sobre aspectos musicales de la tradición oral. Respecto a la música con la que se cantan los romances tradicionales v. de la misma autora *Del Areito y otros sonos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas-Centro Juan Marinello, 2001, pp. 46-54.

se detallará más adelante en esta tesis doctoral, la subtradición cubana en su conjunto, igual que la dominicana, posee características propias que las individualizan del resto de subtradiciones hispánicas.

Trapero y Esquenazi defienden que todos los romances cubanos formarían parte del folclore infantil. Más adelante en esta tesis doctoral me extenderé al respecto para matizar dicha afirmación; por ahora baste indicar que si bien buena parte del romancero cubano podría considerarse propio del repertorio infantil, hay muchos temas romancísticos cubanos que no se cantan ni en las ruedas ni en los juegos de los niños de la isla. Probablemente el hecho de que un alto porcentaje de las encuestas romancísticas realizadas en Cuba hayan sido llevadas a cabo o fomentadas en ámbitos escolares por profesoras de educación primaria o secundaria, focalizándolas en el entorno estudiantil, podría haber condicionado la impresión de que el romancero de tradición oral moderna en Cuba pervive únicamente en corros y juegos infantiles.

Romancero Tradicional y General de Cuba se completa con un apéndice en el que se incluyen versiones de emigrantes españoles recogidas en Cuba, en su casi totalidad recolectadas por Carolina Poncet. Como bien establecen Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, dichas versiones peninsulares no pueden considerarse como parte del romancero cubano, como estimara Beatriz Mariscal⁴⁵¹, al no haberse documentado posteriormente ningún indicio de la continuidad de dicho repertorio en la isla. Se trataría pues de una tradición ajena que no tuvo arraigo en la nación caribeña.

Los estudios del romancero cubano, que se han prodigado en estos primeros lustros del siglo XXI, se completan con las investigaciones de la presente tesis doctoral, las cuales, además del artículo ya citado de “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”⁴⁵², han aportado dos artículos más como anticipo de dicho trabajo doctoral: “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001”, publicado en *Revista de Estudios Hispánicos*⁴⁵³, y “El romance de

⁴⁵¹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp. 14-15.

⁴⁵² Andrés Manuel Martín Durán, “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, ob. cit.

⁴⁵³ Andrés Manuel Martín Durán, “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIV:1 (2007), pp. 77-89.

Conde Niño en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”, editado en la obra colectiva *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*⁴⁵⁴. En “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001” di noticia de la primera versión de la tradición oral moderna documentada en Hispanoamérica de dicho tema romancístico, un texto que recogí en 2001 en la parte más oriental de Cuba. El hallazgo reafirma la necesidad de continuar las encuestas de campo en América, área escasamente investigada en comparación con otras del romancero panhispánico, pues podrían proporcionarnos nuevos descubrimientos de temas o tipos romancísticos no documentados hasta la fecha en el Nuevo Continente. El artículo se completaba con un breve estudio comparativo entre la versión cubana y las del resto de subtradiciones del romancero panhispánico. En el segundo de los artículos, “El romance de *Conde Niño* en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”, de muy reciente publicación, he editado, como adelanto del repertorio romancístico que aportó en este trabajo doctoral, cinco textos inéditos del romance de *Conde Niño* que recogí en mis encuestas de campo cubanas de los años 2001 y 2004. Además incluye un breve estudio comparativo entre los textos cubanos y dominicanos del tema como anticipo del dado a conocer en la presente tesis.

Menos relevantes son los estudios del romancero dominicano en esta primera mitad del primer cuarto del siglo XXI, entre los que también hay que incluir el reciente artículo del que nos acabamos de ocupar, “El romance de *Conde Niño* en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”. En 2005, año en que Edna Garrido de Boggs cumplió noventa años, el Gobierno dominicano publicaba como homenaje a la insigne folclorista quisqueyana su obra *Reseña histórica del folklore dominicano*⁴⁵⁵, edición ampliada y revisada de un trabajo inédito intitulado *Un estudio del folklore dominicano* con el que la autora fue premiada en los juegos florales celebrados en 1952 en Santo

⁴⁵⁴ Andrés Manuel Martín Durán, “El romance de *Conde Niño* en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”, en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, pp. 529-543.

⁴⁵⁵ Edna Garrido de Boggs, *Reseña histórica del folklore dominicano*, Santo Domingo, Dirección Nacional de Folklore (DINAFOLK), 2006. Dos años antes la Dirección Nacional de Folklore de la República Dominicana había llevado a cabo un homenaje previo con la reedición facsimilar de la monografía de Edna Garrido, *Folklore infantil de Santo Domingo*, Santo Domingo, DINAFOLK, 2004.

Domingo. Edna Garrido sumaba al estudio original una colección de textos folclóricos hasta entonces inéditos. Entre dichos materiales se encontraban tres versiones inéditas de temas romancísticos. Con la edición de *Reseña histórica del folklore dominicano* se adjuntaba también un CD con una selección de las grabaciones folclóricas llevadas a cabo por Edna Garrido a mediados de la década de los cuarenta, entre las que lamentablemente no se incluyen romances tradicionales. Sería la última contribución de Edna Garrido al estudio del folclore de su país, pues moriría en abril de 2010 a los 96 años de edad en plena lucidez intelectual, como puedo dar fe por la correspondencia que mantuve con ella en sus últimos años de vida.

Como aportación menor, prácticamente testimonial, al corpus de textos romancísticos dominicanos cabe mencionar *Mujeres, Eros y Tánatos en el romancero dominicano*⁴⁵⁶ de Rita Tejada, que incluye, entre otras canciones del repertorio infantil que la autora erróneamente considera romancísticas, una versión de la propia autora del tema de *Mambrú*.

En Argentina el impulso de los estudios romancísticos en el siglo XXI se debe principalmente a Gloria B. Chicote, quien publicó en 2002 *Romancero tradicional argentino*⁴⁵⁷, monografía en la que la autora estudió las versiones argentinas de romances de la tradición oral hasta entonces publicadas, con la intención de ofrecer una visión totalizadora de la subtradición argentina del romancero panhispánico, excluyendo aquellas que no procedían directamente de investigaciones de campo o que consideraba que habían sido retocadas con criterios estéticos. El corpus total de textos analizado por Chicote alcanzaba casi el medio millar, correspondientes a más de treinta temas romancísticos diferentes. *Romancero tradicional argentino* es un catálogo ejemplificado: la autora no editó el corpus completo de textos pero podemos encontrar al menos una versión de cada uno de los temas, incluyendo en notas las variantes de mayor relevancia. Especialmente destacable resulta, a mi juicio, el criterio que la profesora argentina establece para delimitar el género romancístico: un criterio bastante restrictivo que excluye numerosas composiciones narrativas tradicionales no romancísticas (frecuentemente intercaladas con las

⁴⁵⁶ Rita Tejada, *Mujeres, Eros y Tánatos en el romancero dominicano*, Santo Domingo, Letra Gráfica, 2006.

⁴⁵⁷ Gloria B. Chicote, *Romancero tradicional argentino*, Londres, University of London, 2002.

romancísticas por los especialistas, lo que ha extendido una notable confusión respecto a los temas tradicionales que pertenecen al romancero de tradición oral hispanoamericano); un criterio muy distante de la manga ancha con la que han actuado en el pasado, y actúan todavía en el presente, buena parte de los investigadores del romancero de tradición oral en América, condicionados por un repertorio de romances que obtenía a menudo frutos muy exiguos en las encuestas de campo. Sin embargo, y a pesar del criterio restrictivo de Gloria B. Chicote y a su intención declarada de primar las composiciones tradicionales y de excluir las retocadas con criterios estéticos, en *Romancero tradicional argentino* se cuela como ejemplo del tema de *La condesita* un texto que deriva directamente de la versión facticia publicada por Ramón Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*⁴⁵⁸, obra ampliamente difundida en ediciones escolares en Argentina y en el resto de Hispanoamérica y la Península (algunas de las versiones orales derivadas de dicha versión facticia impresa de *La condesita* se cantan con notables variantes introducidas por los transmisores tradicionales⁴⁵⁹). La versión del tema de *Gerineldo* que se incluye en *Romancero tradicional argentino* deriva así mismo de la facticia de *Flor nueva de romances viejos*, si bien en esta ocasión la editora es plenamente consciente del origen de la misma y justifica su presencia en la obra por ser la única documentada en Argentina del romance autónomo de *Gerineldo*.

El último trabajo de Gloria Chicote, *Romancero*⁴⁶⁰, ha visto la luz hace solo dos años. Se trata de una antología que abarca el género en su conjunto y en la que la profesora argentina es la encargada de la selección, compilación y edición de los textos, partiendo de una opción metodológica que Chicote

⁴⁵⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, La Lectura, 1928, pp. 251-256. En la segunda edición aumentada de *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, La Lectura, 1933, pp. 253-258, se introdujeron algunas correcciones en el texto. Sobre esta segunda edición se hicieron las posteriores de Espasa Calpe y de la "Colección Austral", ampliamente difundidas en Argentina y en toda Hispanoamérica. Para todo lo relacionado con la versión facticia del romance de *La condesita* compuesta por Ramón Menéndez Pidal y su posterior presencia en las encuestas romancísticas de campo, v. en el vol. V del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, ed. Diego Catalán et al., *Romances de tema odiseico*, III, ob. cit., las páginas dedicadas a "Flor nueva y la tradición oral", pp. 227-255; v. también Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., pp. 173-176 y 296-300.

⁴⁵⁹ Véase Ana Valenciano, "La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: *La Condesita de Flor Nueva*", en *Los trigos ya van en flores. Studia in Honorem Michelle Débax*, ed. Jean Alsina y Vincent Ozanam, CNRS-Université de Toulouse, 2001, pp. 175-193.

⁴⁶⁰ *Romancero*, ed., prólogo e introducción de Gloria Chicote, Buenos Aires, Colihue, 2012.

denomina ecléctica: de cada uno de los temas que para ella conforman el género incluye un texto representativo (a veces más, si lo cree necesario), sin discriminar ninguna de sus heterogéneas fuentes⁴⁶¹ ni ninguna de las subtradiciones geográficas y lingüísticas del romancero; a cada texto le acompaña un versado comentario con las notas pertinentes.

Precede a la colección de textos –que aporta al corpus romancístico una versión argentina inédita del tema religioso de *La Virgen y el ciego* del repertorio de la propia Chicote– una introducción en la que se expone una conseguida síntesis de la compleja epistemología del género desde sus orígenes medievales y los debates teóricos suscitados desde el siglo XIX, incorporando las aportaciones teóricas del último tercio del siglo XX y del primer decenio del siglo XXI, así como un estudio de la presencia del romancero en América desde los primeros momentos de la colonización europea hasta su pervivencia en la tradición oral en nuestros días, distinguiendo dos etapas en la historia de la recolección de romances de tradición oral moderna en el Nuevo Continente: una primera que se extendería hasta la década de los cuarenta, en la que los recolectores considerarían la tradición peninsular superior a la americana (la cual estimaban entonces que estaría ya agonizando) y una segunda etapa, a partir de los años setenta, de nuevas encuestas en la tradición oral americana, sistematizando los materiales folclóricos precedentes y revalorizando la subtradición del Nuevo Mundo. A partir de los estudios y trabajos documentales de esta segunda etapa Chicote señala como características del romancero americano, en primer lugar, la incorporación del género al romancero infantil con su consecuente fijación estructural; en segundo, la convivencia e interrelación con otras formas poéticas de transmisión oral como el corrido o la décima; y en tercero, la aparición de marcas en los niveles léxico, sintáctico y semántico, del proceso de adaptación que se opera en el entorno cultural. Estas conclusiones son esbozadas por la autora de forma muy genérica y sin argumentos concluyentes, lo cual pone en entredicho la validez de alguna de dichas hipótesis; de hecho, por mi experiencia en las investigaciones de campo que he llevado a cabo en

⁴⁶¹ Para Gloria Chicote las “capas muy disímiles” que constituyen el género son las siguientes: tradiciones antigua, moderna, oral, escrita, manuscrita, impresa; poemas juglarescos, trovadorescos, vulgares y también algunos ejemplos de textos compuestos por autores letrados. *Ibid.*, p. CXXVIII.

Cuba y República Dominicana, puedo atestiguar que los portadores de tradición oral romancística no son, salvo casos excepcionales, ni transmisores ni conocedores de décimas repentizadas, y viceversa. Por otra parte, este planteamiento generalizador que establece tres características distintivas del conjunto del romancero americano, es en cierta medida contradictorio con otra de las hipótesis que sostiene Chicote y que el autor de esta tesis doctoral comparte: que el género ha sobrevivido de manera muy dispar en cada una de las naciones, siendo necesario analizar para cada caso las características propias del país en cuestión. Es de destacar así mismo otro de los apartados de la introducción que se extiende en las relaciones entre el romancero, por una parte, y el corrido y el romance criollo por otra. Por último, en la antología de textos romancísticos que forman parte de este *Romancero* compilado por Gloria Chicote, además de la versión inédita del tema de *La Virgen y el ciego* mencionada *supra*, hay varias versiones de la tradición oral moderna recogidas en Hispanoamérica, sobre todo argentinas (de las editadas por la propia Chicote en su *Romancero tradicional argentino*⁴⁶²).

Respecto a nuevos textos romancísticos publicados en este siglo XXI hay que mencionar también el artículo “Conservación, variación y lexicalización en el Romancero del noreste de México”⁴⁶³ de Mercedes Zavala Gómez del Campo, en el que la autora da cuenta de un corpus romancístico inédito que recogió en el altiplano mexicano entre 1986 y 1994, aportando diversos fragmentos de versiones de dicho corpus. Recientemente la propia Mercedes Zavala fue la directora de la tesis *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de los Altos de Guanajuato*⁴⁶⁴ de Martha Isabel Ramírez González, quien dio a conocer algunos textos romancísticos que ella misma reuniera en dicha comarca mexicana.

Para finalizar, hay que referirse de nuevo a Samuel G. Armistead, cuyas sugerencias en el Primer Coloquio Internacional sobre Romancero celebrado

⁴⁶² Gloria B. Chicote, *Romancero tradicional argentino*, ob. cit.

⁴⁶³ Mercedes Zavala Gómez del Campo, “Conservación, variación y lexicalización en el Romancero del noreste de México”, en *Romancero: visiones y revisiones*, ed. Aurelio González Pérez y Beatriz Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2008; v. también su tesis doctoral *La tradición poética-narrativa en el noreste de México*, Tesis doctoral, México D. F., El Colegio de México, 2006.

⁴⁶⁴ Martha Isabel Ramírez González, *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de los Altos de Guanajuato*, Tesis para obtener el grado de Maestra de Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012.

en 1971 han constituido la primera piedra en la que asentó sus cimientos la presente tesis doctoral, como ya hemos repetido en varias ocasiones *supra*. Armistead publicó en 2007 *La tradición hispano-canaria en Luisiana. La literatura tradicional de los isleños*⁴⁶⁵, monografía en la que actualizaba quince años después su edición en inglés de *The Spanish Tradition in Louisiana*⁴⁶⁶, ampliando y corrigiendo dicho trabajo primigenio.

Estos son los trabajos y las encuestas de campo sobre romancero en Hispanoamérica de las que he tenido noticia hasta la fecha. Más de cuarenta años después de las palabras de Samuel G. Armistead con las que se inicia el cuerpo de texto de esta tesis doctoral continúa vigente la necesidad de llevar a cabo nuevas encuestas de campo porque, como acertadamente señalara Jesús Antonio Cid, no solamente podrían aparecer versiones de temas romancísticos nuevos, o versiones que nos descubran tipos o subtipos nuevos de temas ya conocidos, sino porque además la mejor versión de un romance podría ser muy bien la que está todavía por recoger:

Al contrario que en los géneros de la literatura <<escrita>> o <<culta>>, en la poesía tradicional el *corpus* no está nunca cerrado ni puede *a priori* decidirse que se ha completado ya el acopio de materiales. La mejor versión de una balada narrativa, la que nos da las claves para la interpretación más ajustada de su significado o la que más nos admira por su perfección formal, puede ser muy bien la que todavía está por recoger.⁴⁶⁷

Además, como bien demuestra el presente trabajo doctoral, nuevas encuestas de campo en América nos podrían deparar la sorpresa de nuevos temas o tipos no documentados hasta el momento en el Nuevo Continente; y buena prueba de ello es el hallazgo de la primera versión recogida en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras*, fruto de las investigaciones llevadas a cabo para elaborar esta tesis.

⁴⁶⁵ Samuel G. Armistead, *La tradición hispano-canaria de Luisiana. La literatura tradicional de los isleños*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007.

⁴⁶⁶ Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, ob.cit.

⁴⁶⁷ Jesús Antonio Cid, "Romancero hispánico y balada vasca", ob. cit., p. 185.

IV. LA RECOLECCIÓN DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA

IV.1. LOS PRIMEROS TESTIMONIOS DOMINICANOS DE ROMANCES DE TRADICIÓN ORAL MODERNA. LA COLECCIÓN DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

La primeros romances dominicanos de tradición moderna se dieron a conocer en 1913 en el artículo de Pedro Henríquez Ureña “Romances en América”⁴⁶⁸ publicado en el periódico *Cuba Contemporánea* de La Habana. Henríquez Ureña daba cuenta de una reducida colección de romances que acompañaron su infancia y que recogió en el entorno familiar durante una visita que hizo a Santo Domingo en 1911:

En mi infancia, transcurrida en la capital (...) oí cantar muchos romances y contar muchos cuentos cuyo abolengo español he reconocido después.⁴⁶⁹

Desde hace cuatro años, en que comenzó a interesarme el problema de los romances en América, pensé reunir los que pudiera de entre los que se recitan y cantan en Santo Domingo. Visité mi país, hace dos años; y la brevedad de mi visita (...) me impidió realizar la deseada labor. Poco hice, pues, y me limité a los romances y canciones que se recordaban en el seno de mi propia familia, porque para excursiones de investigación no alcanzó el tiempo.⁴⁷⁰

La exigua colección, cuya importancia reside no en su cantidad sino en su carácter primigenio, se componía de versiones de los romances de *Delgadina* (4.D.1⁴⁷¹), de *Hilo de oro* (14.D.1), de *Don Gato* (13.D.1) y de *Mambrú*⁴⁷² (18.D.1); también incluía los versos iniciales de los romances de

⁴⁶⁸ Pedro Henríquez Ureña, “Romances en América”, en *Cuba Contemporánea*, La Habana, III:4 (diciembre de 1913), pp. 347-366.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 348.

⁴⁷¹ Como ya se ha mencionado *supra*, para la ordenación y clasificación de los textos romancísticos he establecido una combinación alfanumérica que aparece entre paréntesis a continuación de cada versión citada. Dicha combinación de números y letras separadas por puntos significa lo siguiente: el primer número corresponde a la ordenación del tema en el corpus de versiones, la letra mayúscula que le sigue hace referencia a su procedencia (C, de Cuba, o D, de República Dominicana) y un tercer número indica el orden de la versión dentro de cada uno de los temas. Así mismo, he adoptado como criterio editorial incluir únicamente las versiones completas de los temas en la sección de la tesis destinado al corpus de textos. Los *incipit*, fragmentos y versiones fragmentarias, salvo que sean relevantes por una u otra razón, aparecerán en este trabajo en nota a pie de página.

⁴⁷² Denominado *Malbrú* por Henríquez Ureña.

*Monja por fuerza*⁴⁷³, de *Santa Catalina*⁴⁷⁴ y de *Ricofranco*⁴⁷⁵. El artículo contenía también adivinanzas, canciones de cuna, juegos y cantos infantiles y otros temas no romancísticos. Entre los comentarios de Henríquez Ureña a los textos recolectados destaca el que se refiere al romance de *Delgadina*, dejándonos hace cien años un claro testimonio de la actitud escapista de la comunidad entonces portadora de la tradición respecto al incesto, el tabú por excelencia de las sociedades tradicionales, que trataban de evitar reprobando y censurando la transmisión del romance:

El terrible romance de *Delgadina* lo oí docenas de veces, en boca de amigas y sirvientes, a pesar de las prohibiciones maternas.⁴⁷⁶

El propio Ureña mantenía la misma actitud pacata, justificando la censura moral del tema. Así, invocaba la prudencia de los padres y proponía una variante para camuflar el incesto⁴⁷⁷, dejándonos un ejemplo esclarecedor de cómo y por qué surgirían las numerosas versiones censuradas del tema de *Delgadina*, tan extendidas en la tradición panhispánica.

Ureña completaba el artículo describiendo cómo se jugaba el juego infantil en el que se cantaba el romance de *Hilo de oro*, detallando las diversas variantes del desenlace, y dando noticia de otros temas que creía haber oído en su infancia y que había olvidado, entre ellos, el romance de *El galán y el convidado difunto*.

Estos fueron los primeros textos con los que se inició la recolección de romances dominicanos de la tradición oral moderna. La aportación de textos romancísticos de la tradición quisqueyana dados a conocer por el erudito

⁴⁷³ El fragmento es el siguiente:

Una tarde de verano me llevaron a paseo;

2 al doblar por una esquina me encontré un convento abierto.

⁴⁷⁴ El *incipit* es transcrito así por Ureña:

En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.

La informante fue Amalia Lauransón, a quien Ureña escuchó cantar fragmentos del romance de *Santa Catalina* en 1911, cuando él ya era adulto. Es relevante que el tema de *Santa Catalina*, a diferencia de los otros, nunca fuera oído por Ureña en su infancia.

⁴⁷⁵ Estos son los versos iniciales del tema de *Ricofranco*:

Las cortinas del palacio son de terciopelo azul...

2 Una noche que jugaba al juego del alfiler,
viene un mozo y se la lleva y llorando va Isabel...

⁴⁷⁶ Pedro Henríquez Ureña, "Romances en América", *ob. cit.*, p. 349.

⁴⁷⁷ Esta es la variante que propone para modificar el verso 3 :

Cuando su madre iba a misa su padre la castigaba (*ibid.* p. 351)

Dicha variante encubre el incesto en el romance y hace del padre un tutor rígido hasta la crueldad que aplica, con la anuencia familiar, castigos desmedidos para domeñar la rebeldía de una hija desobediente.

dominicano se completaría con una versión de *Marinero al agua* (16.D.1) que Henríquez Ureña y su discípulo Bertram D. Wolfe dieron a conocer en el libro de homenaje que se dedicó en 1925 a Ramón Menéndez Pidal⁴⁷⁸. La versión había sido recogida por Camila Henríquez Ureña, hermana de Pedro.

El lento goteo de versiones que caracterizó a la etapa primigenia de la recolección del romancero dominicano de tradición oral moderna continuó en 1927, fecha en que vio la luz el trabajo *Del Folk-lore Musical Dominicano*⁴⁷⁹ de Julio Arzeno. En el capítulo dedicado a los cantares infantiles se incluía una versión del romance de *Hilo de oro* (14.D.2), que fue publicada junto a la partitura musical de la canción pero sin datos de informante, fecha ni lugar. Arzeno aclaraba que se cantaba por un grupo de niños conjuntamente y a coro alternado.

Desde 1927 hasta 1944 no se publicaron nuevos textos romancísticos. Los trabajos sobre romancero publicados durante este periodo por Emilio Rodríguez Demorizi⁴⁸⁰ y Pedro Henríquez Ureña⁴⁸¹, o bien comentaban las referencias que aparecían en crónicas y otras obras de literatura colonial, o bien citan o vuelven a reproducir los textos publicados por el propio Ureña. No obstante, este insigne dominicano continuó sus pesquisas romancísticas durante toda su fecunda vida aprovechando cualquier ocasión que se le brindara para recoger nuevos textos romancísticos. De la mayor parte de ellos, tanto los que él publicó en vida como los que en ese tiempo permanecieron inéditos, envió copia al Archivo Pidal/Goyri⁴⁸².

⁴⁷⁸ Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, "Romances tradicionales de México", en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, II, Madrid, Editorial Hernando, 1924, pp. 375-390.

⁴⁷⁹ Julio Arzeno, *Folk-lore Musical Dominicano*, Santo Domingo, Imp. La cuna de América, 1927.

⁴⁸⁰ Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, I, Santo Domingo, R.D., La Nación, 1938; y *Del Romancero dominicano*, Santiago, R.D., Editorial El Diario, 1943. No hay aportaciones dignas de reseñar en su obra *Música y baile en Santo Domingo*, Santo Domingo, R.D., Librería Hispaniola, 1971. Tampoco hay textos romancísticos en su trabajo postrero *Lengua y folklore de Santo Domingo*, Santiago, UCM, 1975, aunque en él podemos leer informaciones de interés acerca de los primeros trabajos periodísticos que se publicaron sobre folclore en República Dominicana.

⁴⁸¹ Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920; "Música popular en América", en *Conferencias*, primer ciclo, I, Biblioteca del Colegio Nacional de La Plata (Argentina), 1930; "Poesía popular", en *Barahuco*, 189 y 191, Santo Domingo, 14 y 21 de abril de 1934 respectivamente; *El español en Santo Domingo*, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, V, Buenos Aires, Instituto de Filología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1940.

⁴⁸² Ureña envió a Ramón Menéndez Pidal no solo copia de los romances tradicionales que iba recolectando sino también otros materiales folclóricos; buen ejemplo de ello es una hoja volandera impresa en México con *El corrido de Elena*, composición basada en el romance de *Bernal Francés*, que Henríquez Ureña remitió a Pidal en 1921. Dicha hoja volandera se

A pesar de que su aportación no deje de ser modesta, Pedro Henríquez Ureña fue el corresponsal dominicano más importante de Ramón Menéndez Pidal en su empresa de recolección del romancero de la tradición oral moderna. Diego Catalán dio cuenta en *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*⁴⁸³ de los diversos materiales que Henríquez Ureña remitió a Menéndez Pidal: varias versiones del romancero infantil argentino enviadas en 1925 desde Buenos Aires⁴⁸⁴ y una colección de romances recogidos en 1932 en la provincia quisqueyana de Azua⁴⁸⁵, entre los que se contaba la versión del tema de *Gerineldo* (3.D.1) que fue editada en el tomo VII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*⁴⁸⁶ (segundo de los dedicados al tema de *Gerineldo*). En el Archivo Pidal/Goyri permanecieron inéditas dos versiones dominicanas del tema de *Delgadina* (4.D.7 y 4.D.8) hasta 1981, año en que Manuel Gutiérrez Estévez las reprodujo en el apéndice de textos de su tesis doctoral *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*⁴⁸⁷; ambas versiones, aunque no figure Azua como origen de los informantes sino Santo Domingo, podrían formar parte también de la colección remitida por Pedro Henríquez Ureña en 1932, año que consta precisamente en la única de las dos que está fechada (4.D.8). Aunque en los documentos originales, que he podido consultar en el Archivo Pidal/Goyri, no aparece expresamente que el colector fuera Ureña, la letra autógrafa de los encabezamientos de ambas (donde se detalla el nombre del informante, la edad, la localidad y la fecha) es semejante a la del texto del tema de *Gerineldo* (3.D.1), en el que explícitamente se identifica como colector a Henríquez Ureña. Por estas coincidencias podría establecerse que ambos textos de *Delgadina* (4.D.7 y 4.D.8) formarían también parte de esa colección de romances que el egregio intelectual dominicano remitió a Menéndez Pidal en 1932. No se citan otras colecciones de las que

reproduce en la obra de Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., lámina color XIV.

⁴⁸³ Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad...*, I, ob. cit.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁸⁶ Ramón Menéndez Pidal y María Goyri. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)*, VII, ob. cit., pp. 235-236 y lámina entre las pp. 232-233.

⁴⁸⁷ Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Tesis Doctoral, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid, 1981, Apéndice, pp. 366-367.

podrían proceder en la obra de Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*⁴⁸⁸, en la que se detalla minuciosamente la procedencia de todos los documentos que constituyen el Archivo Pidal/Goyri. No he encontrado en dicho archivo otros textos que formaran parte de la colección remitida por Ureña a Pidal en 1932, ni tampoco la carta que lógicamente los habría de acompañar y en la que, probablemente, se hiciera mención de todos ellos.

IV.2. LA GRAN OPORTUNIDAD PERDIDA: *FOLK-LORE FROM DOMINICAN REPUBLIC* DE MANUEL JOSÉ ANDRADE

La gran oportunidad para haber reunido una extensa y representativa colección que nos hubiera dado idea del estado de conservación del romancero de tradición oral en la República Dominicana se malogró en el verano de 1927. Durante varios meses Manuel José Andrade, por encargo de The American Folklore Society, llevó a cabo encuestas e investigaciones folclóricas en la República Dominicana. La Sociedad Americana de Folklore quería reunir un amplio corpus de materiales tradicionales en el continente americano y para ello encomendó a Andrade la labor en tierras quisqueyanas.

Los trabajos de Andrade vieron la luz en 1930 en el libro *Folk-lore from Dominican Republic*⁴⁸⁹ y, sorprendentemente, en él no aparecieron textos romancísticos. Todo parece indicar que incomprensiblemente Andrade no tuvo interés en recoger romances, pese a que contaba –por no salir de su mismo ámbito geográfico– con proyectos de investigación similares para reunir materiales de los distintos géneros folclóricos impulsados por instituciones afines (de los mismos Estados Unidos de América) que podría haber tomado como modelo; *verbi gratia*, las encuestas realizadas por J. Alden Mason⁴⁹⁰ en Puerto Rico por encargo de la Academia de Ciencias de Nueva York o los

⁴⁸⁸ Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad...*, *ob. cit.*

⁴⁸⁹ Manuel José Andrade, *Folk-lore from the Dominican Republic*, New York, American Folklore Society, 1930. La obra está traducida al español: *Folklore de la República Dominicana*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], Universidad de Santo Domingo, 1948.

⁴⁹⁰ J. Alden Mason y Aurelio M. Espinosa, "Porto-Rican Folk-lore Riddles", en *Journal of American Folk-lore*, XXIX (1916), pp. 423-504; y "Porto-Rican Folk-lore: Décimas, Christmas Carols, Nursery Rhymes and other Popular Songs", en *Journal of American Folk-lore*, XXXI (1918), pp. 289-450.

trabajos de Aurelio Macedonio Espinosa⁴⁹¹ para esa misma institución y para la Universidad de Stanford, California.

En *Folk-lore from Dominican Republic* encontramos una excelente colección de cuentos folclóricos de tradición oral junto a una buena representación de adivinanzas y costumbres criollas. Pero no hay ni siquiera la mínima mención a los romances, género folclórico obligado en cualquier encuesta y en cualquier estudio de folclore panhispánico. Hay otros aspectos también censurables en el método de trabajo y en las técnicas de encuesta de Andrade, como la extraña selección de sus informantes. De los 89 que aparecen citados, solo 6 son mayores de 40 años y en cambio 37 (más del cuarenta por ciento) son menores de 20. Aunque se puedan encontrar buenos informantes entre niños, adolescentes y jóvenes, es sin duda entre las personas de mayor edad en donde se encuentran los mejores conocedores de la tradición comunitaria y ellos deben ser los referentes a quien dirigirse en cualquier investigación folclórica.

Pese al incomprensible desinterés de Andrade por los romances, la vitalidad que tiene el romancero en el folclore tradicional asoma en los cuentos de tradición oral que recogió y que presentan claras reminiscencias de temas romancísticos. El número 154 de la colección, titulado *La s-helmana envidiosa* [sic], comienza de la siguiente manera:

Ete era un rey que tenía tre hija. *La má chiquita se yamaba Delgadina....*⁴⁹²

El *incipit* del tema de *Delgadina* se encontraría lo suficientemente asentado y extendido como para aparecer en el inicio de un cuento que comparte con el romance un comienzo similar, el extendido tópico folclórico del rey con tres hijas o tres hijos. En cambio el desarrollo posterior de la fábula del cuento se aparta claramente de la del tema de *Delgadina*⁴⁹³.

⁴⁹¹ Aurelio M. Espinosa, "Refranes de Nuevo Méjico", en *Journal of American Folk-lore*, XXVI, 1913, pp. 97-114; "Adivinanzas de Nuevo Méjico", en *Journal of American Folk-lore*, XXVIII, 1915, pp. 319-352; *Romancero Nuevomejicano*, ob. cit.; "New Mexican Spanish folk-lore", ob. cit.; *Romancero Nuevomejicano. Addenda*, ob. cit.; *Romances de Puerto Rico*, ob. cit.; "Romances tradicionales en California", ob. cit.

⁴⁹² Manuel José Andrade, *Folklore de la República Dominicana*, ob. cit., p. 279.

⁴⁹³ El tema del incesto entre padre e hija aparece también en otros cuentos folclóricos recogidos por Andrade, como en el conocido por *Cuero de mula* (o también *Cuero de burro*). Ahora bien, esta es la única coincidencia, y no existe ninguna otra, con el tema de *Delgadina*.

IV.3. EL IMPULSO DE LOS ESTUDIOS FOLCLÓRICOS: RALPH STEELE BOGGS

Después de más de década y media sin nuevas incorporaciones al corpus de textos, en 1944 comienza la etapa más prolífica para la historia de la recolección del romancero dominicano. Los documentos de la época coinciden en destacar la figura de Ralph Steele Boggs como artífice del impulso de los estudios folclóricos en ese país. Boggs, catedrático de la Universidad de Chapel Hill en Carolina del Norte, fue invitado por el gobierno dominicano en 1944 como catedrático visitante de ciencias folclóricas en la Universidad de Santo Domingo. Allí impartió un curso sobre folclore y fue activo impulsor de la Sección de Lingüística y Folklore de dicha universidad, cuyo objetivo era la compilación metódica del folclore dominicano recibiendo noticias y materiales recogidos por todo el país caribeño. Boggs estableció unas normas de clasificación de materiales folclóricos⁴⁹⁴ que se aplicaron a todos los documentos que llegaron a dicha sección. El catedrático estadounidense también fue uno de los impulsores de la creación de la Sociedad Folklórica Dominicana, fundada, bajo su dirección, el 3 de agosto de 1944 en Santiago de los Caballeros. Su magisterio se proyectó en quien fue primero aventajada alumna y, a la postre, su esposa, Edna Garrido de Boggs, de cuyos trabajos, los más importantes para la historia del romancero de tradición oral dominicano, trataremos más adelante, cuando en este recorrido cronológico lleguemos a 1946, fecha de edición de su primera publicación, *Versiones dominicanas de romances españoles*⁴⁹⁵.

Como contribución al cursillo de estudios folclóricos que impartió Boggs, se editó en Santiago el folleto *Aporte a la investigación del Folklore en Santo Domingo: el rosario*⁴⁹⁶, en el que su autor, Sebastián E. Valverde, sacó a la luz

⁴⁹⁴ Esta clasificación se editó como folleto independiente: Ralph Steele Boggs, *Clasificación del folklore*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], Universidad de Santo Domingo, 1944.

⁴⁹⁵ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit.

⁴⁹⁶ Sebastián Emilio Valverde, *Aportación a la investigación del Folklore en Santo Domingo: el rosario*, [Santiago de los Caballeros], Ediciones Panorama, 1944 (ed. por la que citamos en esta tesis); reedición bajo el título de "El rosario" en *Revista Dominicana de Folklore*, 1:2 (agosto 1975), pp. 44-60. El rosario, según explica Valverde, es la reunión de varias personas piadosas con el propósito de salir en procesión para visitar los calvarios, cantando la sarta de cuentas que inventara Santo Domingo:

Se "saca un rosario" con diversos motivos, para celebrar una festividad de la Iglesia, como la de la Virgen o la de un santo favorito, o más usualmente para implorar misericordia cuando se teme un castigo del cielo, principalmente la sequía, la inundación o la peste. *Ibid.*, pp. 7-8

versiones de los temas religiosos de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.1) y de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías* (26.D.1), que se cantaban en la ceremonia tradicional del rosario, el primero como salve y el segundo como oración⁴⁹⁷. Ambos, como el resto de oraciones y otros temas religiosos tradicionales, los recogió en la zona del Cibao, donde esta costumbre popular del rosario estaba más arraigada debido, según opinión del autor, a que allí los campesinos sufrían una mayor inquietud por las sequías y celebraban la ceremonia para invocar la protección del cielo en solicitud de lluvia. Sebastián E. Valverde editó los textos respetando la dicción campesina:

En cuanto a la forma gramatical, he creído conveniente conservar la ortografía campesina con todas sus incorrecciones típicas importantes. Esto así para no estropear el metro, la rima y no privar esta poesía de su fragancia campesina. Para cantarse es imprescindible que se mantenga la fonética popular.⁴⁹⁸

IV.4. FLERIDA DE NOLASCO Y SU APORTACIÓN AL ESTUDIO DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA

Un año después, el 12 de mayo de 1945, se publicó el primer texto dominicano del romance de la subtradición del Caribe en el que pervive fragmentariamente la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (11.D.1)⁴⁹⁹. Fue recogido de la tradición oral, sin datos de fecha ni informante, por Petronila Advíncula Sambois en la localidad de Enriquillo. Flérída de Nolasco lo reprodujo en una de sus habituales colaboraciones periodísticas en el diario

⁴⁹⁷ Sobre los romances de tema religioso que acaban convertidos en oraciones, v. Ana Valenciano, "Las jerarquías del romancero tradicional moderno", en *Romancero de La Gomera y Romancero general a comienzos del tercer milenio*, Islas Canarias, Cabildo Insular de La Gomera, 2003, pp. 279-280.

⁴⁹⁸ Sebastián Emilio Valverde, *Aportación a la investigación del Folk-lore en Santo Domingo: el rosario*, ob. cit., pp. 15-16. Las formas fonéticas que mantiene son la caída de la d y la r intervocálicas, la desaparición de la s en final de sílaba (muy corriente, salvo cuando la sílaba siguiente comienza con vocal), la conjugación en *an* de la tercera persona del plural de los tiempos pretéritos de la primera conjugación verbal y la permuta en final de sílaba de l y r por i.

⁴⁹⁹ Sobre la fórmula discursiva tradicional de raigambre trovadoresca *No me entierren en sagrado* presente en la tradición romancística como motivo narrativo con la función de remate de la *fábula* de diversos romances, v. *supra* el capítulo III.2 de esta tesis doctoral, así como Diego Catalán, "Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno", en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI editores, 1997, pp. 291-306; Diego Catalán estima que no puede afirmarse que el tema noticiero de *La muerte del príncipe don Juan* sobreviva en la tradición antillana, ya que la *fábula* del romance ha sido totalmente olvidada.

capitalino *La Nación*⁵⁰⁰. En este mismo artículo se señalaba en nota que otro colector⁵⁰¹ había recogido de la tradición oral únicamente los cuatro primeros versos correspondientes al tema de *Muerte del Príncipe don Juan*, sin la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*. Nolasco no intuyó la relevancia de publicar el fragmento en forma autónoma, por lo que no poseemos el texto (aunque creo probable, como parece indicar dicha nota, que apenas manifestara variantes respecto al que se publicó con la ligazón de ambos temas).

Es así como se inicia la modesta contribución de Nolasco al corpus del romancero⁵⁰², sobrevalorada en exceso en los manuales dominicanos de literatura, que continuaría con diversos textos publicados en el periódico *La Nación* o en monografías que recogerían revisados buena parte de esos artículos. La segunda aportación de Nolasco apareció en “El romance en la República Dominicana”, artículo en el que publicó el fragmento inicial de una versión del romance de *Blancaflor y Filomena*⁵⁰³, del que no dio datos de

⁵⁰⁰ Flérida de Nolasco, “Un romance viejo”, en *La Nación*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], año VI, n° 1900 (12.5.1945), p.5.

⁵⁰¹ En la nota, se lee lo siguiente: “Los ocho primeros versos me fueron reiterados por el Dr. L. Heriberto Valdez, quien los había recogido de la tradición oral”, *ibid.*, p.5. Se refiere a los ocho primeros hemistiquios, los cuatro primeros versos, de nuestra edición.

⁵⁰² Ya en su primer estudio publicado, *La música en Santo Domingo y otros ensayos*, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1939, Nolasco examinaba los testimonios del romancero en la literatura colonial e incluía, en un apartado que tituló “Cantares, nanas y juegos”, un repertorio de coplas entre las que se encuentra (p. 54) lo que pudiera ser el *incipit* de una versión del romance de *Rico franco*:

Si la mar fuera de tinta y el cielo fuera papel,
2 yo le escribiera una carta a mi querida Isabel.

En una obra posterior, *Santo Domingo en el folklore universal*, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, 1956, p. 134, informa de que la copla fue recogida en Ciudad Trujillo (actual Santo Domingo). En esta misma obra vuelve a reproducir la versión de *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* que le fue enviada por Petronila A. Sambois desde Enriquillo. *La música en Santo Domingo y otros ensayos* está repleto de las mismas confusiones teóricas a las que nos referiremos a continuación, en especial en lo relativo a la distinción entre los conceptos de música popular y música tradicional.

⁵⁰³ Flérida de Nolasco, “El romance en la República Dominicana”, artículo que se publica en el periódico *La Nación* en dos entregas: la primera, en el número 1970 (21.7.1945), p.3; el fragmento de *Blancaflor y Filomena* se publicó en la segunda, en el n° 1977 (28.7.1945), p.5:

Estaba la Reina, estaba, con sus dos hijas doradas:
2 Blancaflor y Filomena.
Venía el Conde..... Ya pasaba....
4 Y a una de ellas enamora.

.....
Y después que la ha forzado la lengua se la ha sacado.

Fue recogido en Enriquillo (sin datos de fecha) por Flérida de Nolasco. Fue publicado de nuevo en Flérida de Nolasco, *La poesía folklórica en Santo Domingo*, Santiago, Editorial El Diario, 1946, p.304. Las dos entregas de “El romance en la República Dominicana” constituyen,

informante ni de fecha de encuesta, errada costumbre que además sería habitual en la mayoría de sus trabajos posteriores.

Aunque la labor recolectora de Flérída de Nolasco sea digna de encomio, carecía de la rigurosa metodología científica que caracteriza la moderna edición de textos folclóricos: apenas incluyó datos de los informantes ni del lugar y fecha de las encuestas. Además, Flérída de Nolasco tenía serios problemas teóricos para delimitar genéricamente el romancero, en especial el de la tradición oral moderna: en sus trabajos podemos leer constantemente como asignaba el nombre de romance a cualquier composición poética en versos octosílabos. Esto queda bien patente en su obra de conjunto sobre el folclore dominicano, *La poesía folklórica en Santo Domingo*⁵⁰⁴, en cuyo capítulo dedicado a los romances encontramos coplas, décimas, villancicos y canciones de diversa índole, entre las que se halla una versión de la fórmula/motivo de *No me entierren en sagrado* apoyada en el contexto ambientador de los toreros valientes⁵⁰⁵. No obstante, dentro de este popurrí también se incluyen textos romancísticos del folclore infantil, recogidos en Santo Domingo en juegos y corros infantiles⁵⁰⁶: una versión del romance de *Santa Catalina* (15.D.7), otra del de *Mambrú* (18.D.5), dos versiones del de *Don Gato* (13.D.5 y 13.D.6), otra

prácticamente sin ningún cambio, el inicio del capítulo de "Poesía folklórica" incluido en su obra *La poesía folklórica en Santo Domingo*. El capítulo "Poesía folklórica" continúa con el artículo "Un romance viejo", mencionado *supra*.

⁵⁰⁴ Flérída de Nolasco, *La poesía folklórica en Santo Domingo*, ob.cit.

⁵⁰⁵ Flérída de Nolasco la incluyó en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, ob. cit., pp. 313-314, como variante del texto reproducido en el diario *La Nación* en el que pervivía fragmentariamente el tema de *La muerte del príncipe don Juan* seguido de la fórmula/motivo de *No me entierren en sagrado* (11.D.1). El texto fue dictado por Heriberto Castillo, natural de la localidad de Enriquillo:

- ¡Te coje el toro, Bartolo! - No, señor, que soy valiente
- 2 y mi sangre no consiente morir del cacho de un toro.
- Y si acaso me matara, no me entierren en sagrado.
- 4 Entiérrenme en campo libre, donde camine el ganado.
- La silla de mi caballo pónganmela e cabecera,
- 6 y déjenme un brazo afuera, con un lebrero en la mano,
- pa que digan las muchachas: - Aquí murió un desdichado.
- 8 No fue calentura mala, ni fue dolor de costado:
- Él murió de un mal de amor que le dio desesperado.

Respecto a la fórmula/motivo de *No me entierren en sagrado* apoyada en un contexto ambientador v. Diego Catalán, "Romances trovadorescos incorporados al Romancero tradicional moderno", en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, ob. cit., pp. 300-302.

⁵⁰⁶ Nolasco puntualiza que los textos "fueron recogidos para la autora de boca de los escolares por el personal docente de la Escuela Padre Billini que actualmente dirige doña Matilde de Ricart", en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, ob.cit., p. 318.

de *Hilo de oro* (14.D.6), un fragmento de *Ricofranco*⁵⁰⁷ y otro de *Monja por fuerza*⁵⁰⁸.

IV.5. LAS DOS OBRAS MAGNAS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL EN LA REPÚBLICA DOMINICANA: VERSIONES DOMINICANAS DE ROMANCES ESPAÑOLES Y FOLKLORE INFANTIL DE SANTO DOMINGO DE EDNA GARRIDO DE BOGGS

En 1946 Edna Garrido de Boggs publicó con el título *Versiones dominicanas de romances españoles*⁵⁰⁹, la que es, hasta hoy, la mejor y más extensa colección de romances dominicanos de tradición oral. Resultan muy esclarecedoras las palabras con la que más de medio siglo después, Garrido recordaba la génesis de la obra y daba testimonio de cómo se despertó su interés por el folclore:

En cuanto a mí, les puedo decir cómo me interesé en el folclore; fue en el año 1944, cuando el profesor Boggs, fue a Santo Domingo invitado a dictar su cursillo de folclore en la Universidad de Santo Domingo. Una amiga, Amalia Aviar, me convidó a asistir [...] Yo nunca había oído nada de folclore, pero fui, me interesó y continué el curso completo. Mientras tanto, durante el periodo de las cátedras, el profesor y yo entablamos una pequeña amistad. Un día me invitó a [un restaurante] [...] y acepté. Entonces él me dijo: “Señorita Garrido, usted es profesora, ¿por qué no hace como hizo María Cadilla de Martínez en Puerto Rico y me recoge los juegos infantiles aquí en su país?”. Yo me quedé pensando sobre eso. Después que se terminó el curso y el Profesor Boggs regresó a los Estados Unidos, empecé a recoger los juegos infantiles y, conjuntamente con éstos empezaron a aparecer los romances, algunos eran juegos infantiles para nosotros. Durante ese periodo del 1944 al 1946, seguí haciendo ese trabajo, y recogí una cantidad bastante buena de los romances; y

⁵⁰⁷ El fragmento es el siguiente, *ibid.*, p. 318:

Las cortinas del palacio son de terciopelo azul

.....

- 2 Una noche que jugaba al juego del alfiler,
vino un mozo y se la lleva y llorando va Isabel

.....

⁵⁰⁸ Este es el fragmento de la versión de *Monja por fuerza* aprendida en su infancia por Flérida de Nolasco, *ibid.*, p.329:

Una tarde de verano me llevaron a paseo.

- 2 Al doblar por una esquina encontré un convento abierto.
Me salieron tres monjitas todas vestidas de blanco.

.....

- 4 ¡Anillito de mi dedo! ¡Aritico de mi oreja!
¡Cinturón de mi cintura!

⁵⁰⁹ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], Pol Hermanos, 1946.

decidí organizarlos, cantarlos [sic] y publicarlos después. Los publiqué y salió la *Versión dominicana de romances españoles* (1946).⁵¹⁰

Edna Garrido, bajo la dirección de Ralph Steele Boggs, recorrió una buena parte de la geografía dominicana grabando música folclórica. Si bien en *Versiones dominicanas de romances españoles* (que no es precisamente un modelo de edición de textos tradicionales), no detalló el recorrido del viaje, en su otra gran aportación al folclore dominicano, *Folklore infantil de Santo Domingo*⁵¹¹ –trabajo diez años posterior, con una moderna y más cuidada edición, fruto de su madurez investigadora y de sus estancias en el Instituto de Cultura Hispánica español y en universidades de Estados Unidos⁵¹²– Garrido realizó una pormenorizada descripción de la investigación de campo llevada a cabo hasta 1946:

La idea de recopilar los juegos y las canciones tradicionales de Santo Domingo nos fue sugerida por el doctor R. S. Boggs, cuando estuvimos estudiando bajo su dirección en el cursillo de folklore que dictó en la Universidad de Santo Domingo durante el verano de 1944.

Fue a partir de ese verano cuando empezamos la recolección de estos textos folklóricos. La primera cantidad de material la obtuvimos en Ciudad Trujillo. Con tal fin, nos dedicamos a visitar a personas ancianas, de las que pudimos transcribir textos que ya no circulaban dentro del pueblo. Muchos de ellos los oímos entonces por primera vez.

Aunque nuestro objetivo era recoger los juegos y las canciones, no nos limitamos a ellos. Es fácil obtener todo lo que un informante sabe después que se han dado los primeros pasos y él está en vena de mostrarnos lo que atesora. De manera que, a medida que íbamos entrevistando más personas, el campo

⁵¹⁰ “Transcripción de grabación de Edna Garrido de Boggs”, en *Edna Garrido de Boggs pionera del folklore*, ed. homenaje del *Boletín Museo del Hombre Dominicano*, 33 (2003), p. 13-14.

⁵¹¹ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955.

⁵¹² Reproducir el testimonio de la autora, “Transcripción de grabación de Edna Garrido de Boggs”, en *Edna Garrido de Boggs pionera del folklore*, ob. cit., p. 15-16:

yo seguía trabajando en los juegos infantiles, investigando y recogiendo y continuaba mis estudios de inglés en la Universidad de Santo Domingo, bajo la dirección del profesor Morgan y coincidió que el Instituto Superior de Educación estableció unas becas. El profesor Morgan estaba a cargo de esas becas en Santo Domingo, y como él sabía que yo estaba trabajando en el folklore, me sugirió que solicitara una. Consulté con el profesor Boggs y él estuvo de acuerdo; [...] Hice la solicitud para estudiar folklore en la Universidad de Carolina del Norte y tuve la buena fortuna de que me concedieron la beca; [...] Fui a la Universidad de Bucknell, Pennsylvania, donde pasé todo el verano estudiando inglés y luego, en septiembre, entré en la Universidad de Carolina del Norte para estudiar folklore. Allí, pues, pasé todo el año escolar y tuve la suerte de tener los mejores profesores, cada uno en su materia. [...] y no solamente eso, sino que tuve a mi disposición todas las bibliotecas de los Estados Unidos, porque yo no tenía más que solicitar un libro y, si no lo había en la Universidad de Carolina del Norte, ellos me lo traían de cualquier universidad. [...] [En el año de 1948] recibí una invitación del Instituto de Cultura Hispánica para que fuera a España por seis meses a continuar mis investigaciones folklóricas.

de nuestra recopilación fue ampliándose, y a las canciones se les agregaron los romances; a los juegos, las rimas, etcétera. Cuando vimos que nuestra investigación había dilatado su horizonte más de lo que nunca pudimos sospechar, iniciamos una investigación sistemática de todo el folklore infantil. Con tal fin emprendimos nuestra recopilación a través de todo el país a partir del verano de 1945.

El mes de julio lo dedicamos a Azua; en agosto visitamos San Francisco de Macorís, Santiago y Puerto Plata; en septiembre, La Vega. En enero del año siguiente estuvimos en Higüey, donde conseguimos del señor Luis Oscar Valdez una apreciable cantidad de material folklórico muy variado.⁵¹³

Edna Garrido contó con ayuda para sacar adelante el proyecto. Entre los colaboradores que apoyaron la empresa, Garrido citaba expresamente a Monina Cámpora de Piña, en la parte musical, y, como colectores, a Hernán Pérez y Víctor E. Ruiz en Azua, a Luis E. Mena en Santo Domingo y a Rafael de Jesús y Piro Quero en San Francisco de Macorís.

Las zonas encuestadas abarcaron una buena parte de la geografía dominicana, en cuyos campos, según Edna Garrido, los romances no eran nada difíciles de encontrar a mediados del pasado siglo:

Recoger romances en nuestro país no es algo tan difícil como pudiera imaginarse, puesto que hay lugares donde, como dice Don Pedro Henríquez Ureña, se encuentran “a flor de tierra”, y no en tan poca cantidad como él supone; lo único que hay que hacer es buscarlos fuera de las ciudades, pues la avalancha de poesía nueva, hace tiempo los ha desterrado de ellas, salvo contadas excepciones; adentrarse en pueblos, campos y serranías; allí es donde encontraremos nuestra vieja tradición.⁵¹⁴

Sus palabras quedaron bien avaladas por los hechos. En *Versiones dominicanas de romances españoles* encontramos la única versión recogida en Hispanoamérica del tema de *La muerte oculta* (1.D.1), tres textos del romance de *Delgadina* (4.D.2, 4.D.3 y 4.D.4), otros tres del tema de *Gerineldo*, dos cuyo final está contaminado con el de *Conde niño* (3.D.2 y 3.D.3) y uno incompleto (3.D.4) en el que el informante no recuerda el final; dos del de *Albaniña*, con la singularidad de que ambos comienzan con versos del romance

⁵¹³ *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit., pp. 19-20. Garrido continúa pormenorizando el recorrido de sus encuestas de campo a partir de 1947, pero como esta fecha es posterior a la edición de *Versiones dominicanas de romances españoles*, interrumpimos aquí la cita para retomarla más adelante cuando comentemos su obra *Folklore infantil de Santo Domingo*. Entonces reproduciremos la cita entera, permitiéndonos repetir lo ya citado para no fragmentar la explicación.

⁵¹⁴ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., pp. 13-14.

de *Bernal Francés* (8.D.1 y 8.D.2)⁵¹⁵; ocho del romance de *Las señas del esposo* (2.D.1, 2.D.2, 2.D.3, 2.D.4, 2.D.5, 2.D.6, 2.D.7 y 2.D.8), uno del de *Blancaflor y Filomena* (7.D.1), dos del de *Conde niño* (6.D.1 y 6.D.2), uno del de *El quintado+La aparición de la enamorada* (9.D.1)⁵¹⁶, uno del de *La virgen y el ciego* (22.D.1), dos del de *Hilo de oro* (14.D.4 y 14.D.5), seis del de *Santa Catalina* (15.D.1, 15.D.2, 15.D.3, 15.D.4, 15.D.5 y 15.D.6), cinco del de *Marinero al agua* (16.D.2, 16.D.3, 16.D.4, 16.D.5 y 16.D.6), tres del romance de *Don Gato* (13.D.2, 13.D.3 y 13.D.4), tres del de *Mambrú* (18.D.2, 18.D.3 y 18.D.4), cuatro del de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (12.D.1, 12.D.2, 12.D.3 y 12.D.4), dos del de *Polonia y la muerte del galán+No me entierren en sagrado* (21.D.1 y 21.D.2) y tres del romance de la subtradición del Caribe en el que pervive la memoria del tema de *Muerte del Príncipe Don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (11.D.2, 11.D.3 y 11.D.4).

A ellos hay que añadir cuatro nuevos textos más: dos del romance de *Las señas del esposo* (2.D.9 y 2.D.10), uno del tema de *Albaniña* con versos iniciales del romance de *Bernal Francés* (8.D.3), y otro del de *Blancaflor y Filomena* (7.D.2), así como tres fragmentos del romance de *Gerineldo*⁵¹⁷; todo ello añadido en una *addenda* final⁵¹⁸.

⁵¹⁵ Los textos comienzan con una asonancia en *í* en sus primeros versos y continúan después hasta el final con asonancia en *ó*, las características de los temas de *Bernal Francés* y de *Albaniña*, respectivamente. Aunque los primeros versos pertenezcan al romance de *Bernal Francés*, las versiones corresponden a la *fábula* de *Albaniña*, ya que con la ligazón de los versos de ambos romances desaparece el motivo del marido que suplanta con argucias la personalidad del amante, esencial en el tema de *Bernal Francés*.

⁵¹⁶ Estos versos del romance de *El quintado* eran los únicos documentados en Hispanoamérica hasta la aparición de la presente tesis doctoral, que aporta la primera versión cubana de dicho tema (16.C.1), fruto de las investigaciones de campo que realicé en Baracoa en el año 2001, y que se continúa, como la dominicana, con el romance de *La aparición de la enamorada*; v. *infra* el apartado VI.27.4 de esta tesis dedicado a las encuestas que llevé a cabo en la localidad de Consolación de Mosquitero. Hay que destacar en la versión dominicana el cambio de asonancia en el tema de *La aparición de la enamorada* que remata la composición en el verso final, asimilando la asonancia en *é-a* característica del tema de *El quintado* y perdiendo la propia del romance de *La aparición de la enamorada* en *í*.

⁵¹⁷ Los fragmentos son los siguientes:

I. Fragmento de una versión de San Juan de la Maguana. Informante: Josefa, viuda de Mesa, de 94 años. Recogida el 18.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Bounpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs.

Metió la espada por medio que sirviera de testigo.
2 - Devuélvete, Gerineldo, Gerineldito polido,
que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.-
4 Allí viene Gerineldo pálido y descolorido,
viene del jardín de flores de coger rosas y lirios.

Edito los versos en orden distinto al criterio de Edna Garrido. En la edición de Garrido, en la que los versos están claramente desordenados, el primero de los versos era el quinto; el segundo y el tercero eran el tercero y cuarto respectivamente; y el cuarto y quinto aparecían

Garrido además reprodujo en *Versiones dominicanas de romances españoles* una versión de *Hilo de oro* (14.D.3) recogida por Clara Silveria de Rodríguez Demorizi, quien la dio a conocer primeramente en su estudio *Romances tradicionales en Santo Domingo*, manuscrito que se encontraba en la biblioteca de la Universidad de Santo Domingo, donde fue consultado por Edna Garrido. Mi búsqueda del manuscrito por las diferentes bibliotecas en que hoy se reparte el fondo bibliográfico de la Universidad Autónoma de Santo Domingo ha sido infructuosa. Ninguno de sus responsables actuales vio nunca tal manuscrito y no hay referencia bibliográfica alguna que remita a su ubicación. La única huella que ha dejado es la cita que aparece en *Versiones dominicanas de romances españoles*⁵¹⁹. En conversación telefónica que mantuve en noviembre de 2003 con Edna Garrido, la ilustre folclorista dominicana me dijo que no recordaba muy bien qué contenía el manuscrito de Clara Silveria, pero que si ella no publicó otros textos de romances sería porque no había ninguno más. Clara Silveria era la esposa de Rodríguez Demorizi y participó junto a Garrido en el curso sobre folclore que impartió el verano de 1944 el profesor Boggs, al que hemos aludido en este trabajo en repetidas ocasiones. Garrido me comentó que lo más probable fuera que ese manuscrito hubiese constituido el trabajo del curso y que incluyera un texto del romance de *Hilo de oro*, entonces muy fácil de recoger al ser bastante común en los juegos infantiles. A Garrido no le extrañó demasiado mi noticia de que el

como primero y segundo. Se nota que estos fragmentos le llegaron a última hora, cuando el texto definitivo se había entregado ya a la imprenta, v. nota siguiente, por lo que Garrido no tuvo tiempo de cuidar su edición.

II. Fragmento de una versión de San Juan de la Maguana. Informante: Olegaria Figuereo, de 84 años. Recogida el 19.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Bounpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs.

- Levantose Gerineldo pálido y descolorido,
 2 - Vengo del jardín de casa de cortar flores y lirios.
 Y una rosa muy fragante los colores le ha comido.
 4 - Embuste tú, Gerineldo, que tú en palacio has dormido.

III. Fragmento de una versión de San Juan de la Maguana. Informante: Luisa Reyes, de 18 años. Recogida el 20.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Bounpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs..

- ¿Dónde estabas tú ayer tarde, Gerineldito pulido?
 2 Te dejé la puerta abierta y no fuiste a lo prometido.

Los tres fragmentos fueron publicados en *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., pp. 107-108.

⁵¹⁸ Edna Garrido explica que estas versiones y fragmentos recogidos en San Juan de la Maguana fueron recibidas cuando la publicación se había entregado ya a la imprenta. La colectora que se las remitió fue la señorita Teresita Bounpensiere.

⁵¹⁹ Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 65.

trabajo de Clara Silveria estuviera desaparecido, ya que, con sus propias palabras, en la República Dominicana, “estas cosas no se saben guardar muy bien”.⁵²⁰

El medio centenar largo de versiones de romances dominicanos de tradición oral⁵²¹ incluidos en la obra de Garrido constituyen la más valiosa de las colecciones de textos romancísticos del país hasta ahora publicadas. Este es su valor principal, y no es ciertamente ninguna bagatela. No obstante, en este trabajo se pueden señalar algunas tachas menores, anteriormente mencionadas, como la descuidada edición de los textos (sobre todo en lo que atañe a los signos de puntuación), imprecisiones y descuidos respecto a datos de colectores e informantes y la aventurada datación que propone sobre la posible penetración de los romances en la República Dominicana⁵²². Pequeñas faltas, corregidas en parte posteriormente en *Folklore infantil de Santo*

⁵²⁰ Lamentablemente, por mi experiencia en bibliotecas y archivos dominicanos, he de coincidir con la opinión de Edna Garrido. En 2003 lo más habitual era la falta de formación del personal, el estado ruinoso de los edificios y la carencia de condiciones para la conservación de los fondos, lo que, de no haber mejorado notablemente desde entonces, debería inducir a los responsables de los mismos a emprender una drástica renovación. Especialmente desolador era en 2003 el estado en el que se encontraba el Archivo Nacional de Música, pomposo nombre tras el que se escondía una realidad vergonzante. Sin llegar a tales extremos, la situación de la Biblioteca Nacional, tanto por la formación de los bibliotecarios que trabajaban allí como por las condiciones de conservación del material, pedía también a gritos una reforma urgente. Respecto a otras bibliotecas de Universidades y Museos, baste decir que, en una buena parte de las ocasiones, tuve que buscar yo mismo entre las estanterías las obras que había solicitado, ante la incapacidad del funcionario para localizarlas. El sistema de clasificación que les suponía tantos problemas era la Clasificación Decimal Universal.

⁵²¹ En la colección no se encuentran todas las versiones recogidas por Edna Garrido o sus corresponsales. Varias veces menciona en la obra que no publica algunas versiones incompletas o con mínimas variantes respecto a otras de la edición.

⁵²² La autora propone el siguiente orden cronológico de posible penetración de los temas romancísticos en la República Dominicana: *Delgadina*, *Gerineldo*, *Las señas del esposo*, *Albaniña*, *Blancaflor* y *Filomena*, *Conde Niño*, *La muerte ocultada*, *La Virgen y el ciego*, *Hilo de oro*, *El quintado*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Muerte del príncipe don Juan*+*No me entierren en sagrado* y *Polonia* y *la muerte del galán*+*No me entierren en sagrado* habrían entrado en el país caribeño en el siglo XVI; en el siglo XVIII los romances de *La muerte de don Gato* y *Mambrú*; y en el siglo XIX, *¿Dónde vas Alfonso XII?*. Aunque es casi seguro que desde el siglo XVI se difundiera en el continente americano la mayor parte del corpus romancístico, no hay ningún dato histórico y concreto que avale la opinión de Garrido. Precisamente las citas que aparecen en crónicas y textos coloniales no se refieren a ninguno de los temas incluidos en *Versiones dominicanas de romances españoles*. Tampoco parece probable que el tema de *Polonia* y *la muerte del galán*, cuyo origen nos remita probablemente a la muerte del Conde de Villamediana, ocurrida en el siglo XVII, pudiera haberse difundido en América en el siglo XVI. Sirva como ejemplo de la fragilidad de los argumentos utilizados por Garrido, los comentarios que acompañan al tema de *El quintado*, p. 69:

Por algunas de las palabras que figuran en el texto del romance: doblones, faldriquera y doncella, este último con el significado de mujer que no ha conocido varón, podemos suponer que el romance sea muy antiguo, quizás del siglo XVI o del XVII.

Domingo, que para nada ensombrecen un trabajo que también ofrece modernos criterios de edición:

la presente colección de romances fue directamente recogida de nuestra tradición oral [...] la doy a la luz tal y como la obtuve, sin hacer el más mínimo arreglo ni la menor modificación, ni aún en los casos en que casi lo juzgaba necesario para mayor comprensión del texto.⁵²³

En los textos recogidos por Garrido está representada buena parte de las provincias dominicanas, como bien puede apreciarse en el mapa y la gráfica incluidos al final de *Versiones dominicanas de romances españoles*, si bien un gran número de versiones provienen de San Juan de la Maguana y de Azua, ambos terruños de origen de la autora y su familia. Garrido señalaba el sur del país como el área de la geografía dominicana donde la pervivencia del romancero se habría mantenido más arraigada y resaltaba el carácter excluyente de décima repentizada y romance entre los portadores de tradición folclórica, tesis esta última que yo también comparto por haberlo podido comprobar en mis investigaciones de campo por tierras antillanas:

Personalmente he comprobado que en los lugares donde es mayor la abundancia de poesía popular criolla han perdurado en menor grado los romances tradicionales. Así, en el Cibao los he recogido en menor cantidad que en el Sur. Allí el cantor popular usa la décima como su mejor medio de expresión lírica, mientras que en el Sur nuestro campesino le da mayor preferencia a la copla, cantando tanto la tradicional como las que ellos mismos componen e improvisan en los desafíos que llevan a cabo en fiestas, noches de vela, veloritos, etc. A la mujer del Sur le gusta cantar los romances tradicionales, a esto se debe, seguramente, que hayan perdurado más los romances novelescos.⁵²⁴

La autora proporciona en la obra relevantes informaciones de cada uno de los temas recogidos, aportando valiosos datos acerca de la pervivencia del romancero de tradición oral en la República Dominicana a mediados del pasado siglo. Y así, por ejemplo, resalta que era bastante habitual escuchar por esas fechas en los campos dominicanos los temas de *Delgadina*, de *Muerte del príncipe don Juan*+*No me entierren en sagrado*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* y de *Gerineldo*, este último muy popular por haber sido utilizado por las mujeres dominicanas como nana y como deleite en sus labores domésticas:

⁵²³ *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 14.

⁵²⁴ *Ibid.*

[*Delgadina*] es, sin duda alguna, uno de los romances que mayor difusión ha tenido en nuestro país, y uno de los que todavía se conserva completo. Versiones de él se encuentran en todo el territorio nacional; en algunos lugares no aparecen completas. La melodía, por lo general es la misma, aunque con ligeras variaciones.⁵²⁵

Muy popular fue este romance [*Gerineldo*] allí [en la provincia de Azua] hasta principios de siglo; toda persona de más de 50 años recuerda haberlo oído cantar, pues las madres dormían a sus hijos entonando la dulce melodía, así como también lo cantaban mientras realizaban sus quehaceres domésticos.⁵²⁶

Este romance [*Muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*] fue popular en el país, y existen lugares donde se canta todavía.⁵²⁷

Innumerables son las versiones que de este romance [*¿Dónde vas, Alfonso XII?*] he recogido en toda la República; me limito a publicar solo algunas de las variantes recogidas por ser éste uno de los romances que mejor son recordados por el pueblo.⁵²⁸

Asimismo Garrido nos dejó significativas observaciones sobre los romances de *Hilo de oro*, de *Santa Catalina*, de *Don Gato* y de *Mambrú*, particularmente en lo relativo a su popularidad en las rondas y juegos de los niños dominicanos en que dichos temas se cantaban, distinguiendo implícitamente un grupo de romances que formaban parte del folclore infantil (pero sin englobar el romancero dominicano en su conjunto en este tipo de repertorio ritualizado⁵²⁹):

Muchas son las variantes recogidas de este romance [*Hilo de oro*] que es uno de los que nuestras niñas han cantado y cantan al corro todavía, tanto en la Capital como en los pueblos del interior del país⁵³⁰. Se conoce con distintos nombres, mientras en Ciudad Trujillo es popular el de HILITO DE ORO, así como en Punta Plata, Azua, Santiago y La Vega, en San Juan y San José de

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁵²⁹ Discrepamos de la idea, cada vez más extendida, de que los romances en América pertenecen exclusivamente al repertorio de los niños. Todavía en el Nuevo Mundo, o al menos en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico (como puedo dar fe por las encuestas de campo que he llevado a cabo en este siglo XXI), los romances además siguen perviviendo tradicionalmente transmitidos de generación en generación entre los adultos de la comunidad portadora, en especial entre abuelas, madres e hijas, pero también entre los varones de dicha comunidad. De hecho, en algunas de las versiones romancísticas antillanas más valiosas que he podido recoger el informante era masculino, como la mencionada ya repetidas veces en esta tesis doctoral del romance de *Casada de lejas tierras*, primera del tema documentada en Hispanoamérica.

⁵³⁰ La vigencia y popularidad del juego infantil era constatada por Edna Garrido treinta años después de la publicación del artículo de Henríquez Ureña "Romances en América", ob. cit., en el que se hacía una observación similar.

Ocoa es conocido con el nombre de DE FRANCIA VENGO, SEÑORES; otro nombre que se le da al romance es el de LA ELEGIDA.⁵³¹

Todas las versiones encontradas hasta ahora de este popularísimo romance [Santa Catalina] que nuestras niñas han cantado y cantan al corro todavía, difieren muy poco entre sí.⁵³²

Este romance [Don Gato] es popular en España y América, incluyendo nuestro país, donde todavía se le puede oír cantar a niñas de hasta cuatro años.⁵³³

En nuestro país es éste [Mambrú] un cantar popularísimo, y todavía hoy, se canta tanto en los pueblos del interior como en la misma capital, donde no es raro oír los corros de niñas entonando el popularísimo cantar.⁵³⁴

Garrido continuó su labor folclórica con nuevos trabajos y ya como presidenta de la Sociedad Folklórica Dominicana, en 1947, publicó varios artículos en *Boletín del Folklore Dominicano*⁵³⁵, entre ellos “El Folklore del niño Dominicano”⁵³⁶, donde dio a conocer una versión del romance de *Monja por fuerza* (19.D.2), contándonos también cómo se interpretaba en el juego infantil en que se cantaba⁵³⁷. Fue el adelanto de su obra magna dedicada al folclore de los niños dominicanos, *Folklore infantil de Santo Domingo*⁵³⁸, editada en Madrid en 1955. La publicación contenía un amplísimo repertorio de temas tradicionales infantiles, entre los que se incluyen romances. La autora detallaba pormenorizadamente cómo se efectuó la recopilación⁵³⁹ a lo largo de la geografía dominicana durante un periodo de casi cinco años:

⁵³¹ Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 65.

⁵³² *Ibid.*, p. 74.

⁵³³ *Ibid.*, p. 88.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵³⁵ A pesar de que nació con carácter trimestral, únicamente se editaron dos números de dicho boletín, el número 1 en junio de 1946 y el número 2 en diciembre de 1947.

⁵³⁶ Edna Garrido, “El Folklore del niño Dominicano”, en *Boletín del Folklore Dominicano*, 2 (diciembre 1947), p. 54-64.

⁵³⁷ Garrido comenta lo siguiente, *ibid.*, pp. 57-58:

Todas las niñas cogidas de las manos forman una rueda, la cual da vueltas mientras cantan. Cuando el canto llega a la parte que dice: “me sentaron en silla de oro”, y siguientes, la rueda se detiene y soltándose las manos, las niñas ejecutan todas las acciones que son indicadas en él, cuando dice “me recortaron el pelo”, con los dedos índice y mayor de la mano derecha, colocados en forma de tijeras, hacen que están cortándose el pelo, etc. Hasta que termina el canto, luego lo repiten varias veces..

Posteriormente, en su obra *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit., 1955, p. 261, volvería a describir cómo era la rueda formada al son del tema de *Monja por fuerza*, introduciendo entonces variantes textuales en el romance al citar los hemistiquios del mismo para explicar el desarrollo del juego, v. *infra* la última de las notas a pie de página de este mismo apartado IV.5.

⁵³⁸ Edna Garrido, *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit. En esta obra la aptitud como editora de Garrido mejora considerablemente respecto a *Versiones dominicanas de romances españoles*. Hay algunos descuidos pero la edición se ajusta a los criterios de la época

⁵³⁹ Volvemos a anotar todo el fragmento de la obra, a pesar de haber reproducido parte anteriormente, para no fragmentar el sentido del mismo.

La idea de recopilar los juegos y las canciones tradicionales de Santo Domingo nos fue sugerida por el doctor R. S. Boggs, cuando estuvimos estudiando bajo su dirección en el cursillo de folklore que dictó en la Universidad de Santo Domingo durante el verano de 1944.

Fue a partir de ese verano cuando empezamos la recolección de estos textos folklóricos. La primera cantidad de material la obtuvimos en Ciudad Trujillo. Con tal fin, nos dedicamos a visitar a personas ancianas, de las que pudimos transcribir textos que ya no circulaban dentro del pueblo. Muchos de ellos los oímos entonces por primera vez.

Aunque nuestro objetivo era recoger los juegos y las canciones, no nos limitamos a ellos. Es fácil obtener todo lo que un informante sabe después que se han dado los primeros pasos y él está en vena de mostrarnos lo que atesora. De manera que, a medida que íbamos entrevistando más personas, el campo de nuestra recopilación fue ampliándose, y a las canciones se les agregaron los romances; a los juegos, las rimas, etcétera. Cuando vimos que nuestra investigación había dilatado su horizonte más de lo que nunca pudimos sospechar, iniciamos una investigación sistemática de todo el folklore infantil. Con tal fin emprendimos nuestra recopilación a través de todo el país a partir del verano de 1945.

El mes de julio lo dedicamos a Azua; en agosto visitamos San Francisco de Macorís, Santiago y Puerto Plata; en septiembre, La Vega. En enero del año siguiente estuvimos en Higüey, donde conseguimos del señor Luis Oscar Valdez una apreciable cantidad de material folklórico muy variado. A fines de 1947 y principios de 1948 visitamos San Juan, Elías Piña, Padre Las Casas y otros campos, dentro del límite de las comunes citadas. También en enero de 1948 volvimos a Santiago, pero esta vez tuvimos la oportunidad de visitar varios campos, a los que se agregaron algunos de la provincia de Monte Cristo. Ese mismo recorrido lo extendimos hasta Jarabacoa y algunas de sus secciones, y, finalmente, hacia mayo de ese mismo año, volvimos a San Juan de la Maguana.

Mientras tanto, no desperdiciábamos la ocasión de recoger en Ciudad Trujillo todo el material que nos deparaba la oportunidad cada vez que tropezábamos con un nuevo informante. Al material que recogimos personalmente hay que agregar el que recogió, también personalmente, para nosotros, la doctora Altagracia Bautista durante dos veranos que pasó en las poblaciones de Las Matas de Farfán, El Cercado y Hondo Valle, comprendidas en la región centro-oeste del país. Una parienta nuestra, la señorita Cándida Puello, nos recopiló algún material en Duvergé. Aunque no visitamos todo el país, tuvimos, sin embargo, la posibilidad de recoger material procedente de sus más apartados rincones, valiéndonos de personas que encontrábamos en la capital. Como cada texto tiene al pie el nombre del informante y su lugar de origen, el lector podrá fácilmente darse una idea de la extensión que abarcaron nuestras investigaciones.⁵⁴⁰

Efectivamente, las versiones recogidas por Garrido y sus corresponsales representan una amplia geografía de la República Dominicana. La autora especifica que la mayor parte del material recolectado le era familiar por haberlo aprendido en la infancia; no obstante, su aportación a los textos

⁵⁴⁰ Edna Garrido, *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit, pp.19-20.

editados fue mínima y nos quedamos sin conocer la mayor parte de esas versiones atesoradas en la memoria de Edna Garrido:

Las variantes personales con que contribuimos fueron incluidas originariamente, pero a la hora de hacer la selección definitiva dimos preferencia a las recogidas de otros informantes, para indicar mejor su dispersión geográfica. En muy contados casos incluimos de nuestras propias variantes.⁵⁴¹

El muestreo de población encuestada representaba a todos los sectores: jóvenes y viejos, hombres y mujeres, eruditos, analfabetos y letrados. Garrido destacaba sobre todo la contribución de las personas de mayor edad:

Se podría esperar que gran parte de estos datos hayan sido proporcionados por los niños, pero la verdad es que ellos constituyen una escasa minoría de nuestros informantes. Al contrario, el mayor acopio lo obtuvimos de los ancianos.⁵⁴²

Respecto a la selección de materiales publicados en la edición de *Folklore infantil de Santo Domingo*, Garrido hacía hincapié en la procedencia oral de los textos:

todo el material que figura aquí se ha recogido directamente de boca del informante. En ningún caso se ha reproducido ningún texto impreso, a menos que no haya sido en las notas comparativas.⁵⁴³

Algunos de ellos fueron publicados por la propia Garrido en anteriores trabajos. En el apartado de “romances y romancillos” incluía algunos de los textos que ya publicó en *Versiones dominicanas de romances españoles*: los de *Conde Niño* (6.D.1), *El quintado+La aparición de la enamorada* (9.D.1), *Muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* (11.D.2), *Marinero al agua* (16.D.5), *Don Gato* (13.D.2), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (12.D.1) y *La virgen y el ciego* (22.D.1); y en el de “corros”⁵⁴⁴ el de *Monja por fuerza* (19.D.2) que apareció en “El Folklore del niño Dominicano”⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.* La afirmación de Garrido no sería del todo exacta en sentido estricto, ya que entre los textos de dichas versiones se encuentran, como se detalla a continuación, algunos de los publicados por ella misma en trabajos previos y, por tanto, impresos con anterioridad. Garrido se refiere evidentemente a que todas las versiones fueron recogidas de la tradición oral.

⁵⁴⁴ Garrido publicó en el capítulo deorros, p. 106, los textos de:

todos aquellos juegos que las niñas efectúan formadas en círculo, y estando de pie, que tienen canto y movimiento, y en los cuales, generalmente, se coloca una niña en el centro para cantar el solo, aunque no es indispensable, pues algunas veces no hay

El plan de la obra, con la organización de textos clasificados en canciones, romances y juegos⁵⁴⁶, y estos últimos organizados en subdivisiones según la manera de jugarlos, fue una de las aportaciones más relevantes del trabajo de Garrido, ya que dicha información es fundamental para estudiar la posible ritualización de los temas cantados en el repertorio infantil. Y ello lo recalca la autora en nota explicativa, informándonos de que los textos incluidos en el capítulo de romances y romancillos antes enumerados formaban parte del repertorio infantil pero no se cantaban en juegos, como sí se hacía con los romances de *Hilo de oro*, de *Santa Catalina* o de *Mambrú*:

agrupamos los romances de procedencia española cuyo arraigo en Santo Domingo se ha efectuado de manera tan definitiva que todavía hoy forman parte del acervo folklórico del pueblo, que en este caso está representado por la gente menuda. Hemos excluido de este capítulo aquellos romances que tienen por función primordial el ser juegos de niñas, verbigracia: “Hilito de oro”, “Santa Catalina”, “Mambrú”, etc., los cuales son verdaderos corros, y en el vocabulario infantil, juegos. Estos aparecen en sus respectivas secciones. [...]

En el país se encuentran otros romances, versiones de los cuales han sido ya publicadas (Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, 1946). Al hacer nuestra selección hemos tenido en cuenta solamente aquellos romances que figuran en el repertorio infantil, ya sea por su asunto o porque gozan del favor de las niñas y forman parte de sus diversiones.⁵⁴⁷

Junto a las versiones ya publicadas antes citadas, Garrido reprodujo en el capítulo de “romances y romancillos” –y por tanto en el apartado de textos cantados por los niños dominicanos pero no en juegos ni en corros– temas nuevos que antes no había sacado a la luz: dos versiones del romance de *Madre, a la puerta hay un niño* (30.D.1 y 30.D.2), otras dos del de *Me casó mi madre*⁵⁴⁸ (10.D.1 y 10.D.2) y una del de *La nuera ociosa* (20.D.1). Además

solo, y otras participan más de una. Es decir, que, para nosotros, las características del corro son canto, círculo y movimiento. Lo que cantan es unas veces canciones, y otras, romances, pero siempre ejecutando las acciones o movimientos indicados; algunas veces la rueda solo da vueltas; otras, las niñas ejecutan algún movimiento con las manos y otras partes de su cuerpo.

⁵⁴⁵ Edna Garrido de Boggs, “El Folklore del niño Dominicano”, ob. cit.,

⁵⁴⁶ La división completa es la siguiente: I. Canciones subdivididas según el tema; II. Romances y romancillos; III. Juegos, subdivididos según la manera de jugarlos; IV. Fórmulas y convenios entre niños; V. Bromas y burlas; VI. Rimas, subdivididas según el tema; VII. Rezos; VIII. Trabalenguas; IX. Cuentos; X. Adivinanzas; XI. Creencias. En lo que respecta a los textos romancísticos, estos solo aparecen en los tres primeros apartados.

⁵⁴⁷ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*. ob. cit., p. 161.

⁵⁴⁸ Garrido informa de una tercera versión del tema de *Me casó mi madre* que recogió en Santo Domingo y cuya intérprete fue Gracita Alsina (sin datos de edad). Garrido no publicó el texto al ser muy semejante al de los dos publicados y al estar la versión de Santo Domingo más incompleta que las dos editadas.

también publicó textos tradicionales de los temas no romancísticos de *Los trabajos de la recién casada*, de *El piojo y la pulga* y de *A orillas de una fuente, una zagala vi*, así como una versión del de *Las tres cautivas* cuyo origen podría ser probablemente un libro escolar de lectura. De cada uno de ellos Garrido nos dejó informaciones respecto a su pervivencia, difusión y tradicionalidad que revelan cómo habían madurado sus conocimientos acerca de las características genéricas y la esencia del romancero tradicional en los diez años transcurridos desde la publicación de *Versiones dominicanas de romances españoles*:

En nuestro país es éste [*Don Gato*] todavía un romance muy popular; lo hemos oído cantar por niñas muy pequeñas.⁵⁴⁹

Este romance [*La Virgen y el ciego*] ya va desapareciendo del país.⁵⁵⁰

Este romance [*Madre, a la puerta hay un niño*] fue muy popular en Santo Domingo hasta hace unos veinte años; hoy día, ya se va olvidando, como tantos otros. Suponemos que la creciente popularidad de entonces se debió al hecho de haber aparecido impreso en un libro escolar de la época, hoy en desuso. No sabemos hasta qué punto habrá influido la versión impresa en la tradición oral. Marina Coiscou, una de nuestras informantes, nos dijo que ignoraba la tal versión impresa. Nosotros recordamos que cuando lo vimos en nuestro libro de lectura pudimos cantarlo con la tonada que ya conocíamos de la versión que andaba en la tradición oral.⁵⁵¹

Este romancillo [*Las tres cautivas*] fue muy popular entre nuestros niños hace ya varios años; mucho lo recitaban y representaban en veladas; nunca lo oímos cantar. Estaba impreso en un libro de lectura, pero también circulaban versiones orales. Nosotros no podemos deslindar, sin embargo, hasta qué punto la versión impresa habrá influido en la tradición oral.⁵⁵²

Donde encontramos el romance [*Me casó mi madre*] mejor conocido y recordado aun, fue en el sur del país, que es de donde proceden las variantes que incluimos.⁵⁵³

Parece que este romancillo [*La nuera ociosa*] ya no es muy común en el país; muy pocas son las variantes que hemos logrado reunir. La informante de ésta nos dijo que no se canta, sino que se recita. Nosotros recordamos haberlo declamado mucho en nuestra infancia en las veladas que organizábamos, de las cuales era número obligado.⁵⁵⁴

Este romancillo [*El piojo y la pulga*] se conoce en el país más bien como un *corrido* que como una canción. En el sur del país un *corrido* es un romance que

⁵⁴⁹ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*. ob. cit., p. 171.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 183.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 188.

se dice en forma de cuento; también en San Francisco de Macorís se le da el mismo nombre: No sabemos, sin embargo, si en otras partes del país, donde no hemos investigado, se conoce en forma cantada.⁵⁵⁵

El repertorio de nuevas versiones de temas romancísticos continúa en el capítulo de *Folklore infantil de Santo Domingo* dedicado a los juegos. Garrido reprodujo nuevos textos del tema de *Santa Catalina*⁵⁵⁶ (15.D.8), del de *Mambrú* (18.D.6), del de *Monja por fuerza* (19.D.1 y 19.D.3) y del de *Hilo de oro* (14.D.7 y 14.D.8)⁵⁵⁷. Todos, incluido *Las señas del esposo*, se jugaban en corro, a excepción del de *Hilo de oro* que se jugaba en hileras⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵⁶ Del romance de *Santa Catalina* explica Garrido que, a diferencia de la tradición peninsular y de parte de la de Hispanoamérica, en las versiones dominicanas el tema no aparece seguido por el de *Marinero al agua* (*Ibid.*, p. 236). En mis encuestas de campo en la República Dominicana he podido recoger una versión del romance (17.D.1) con la ligazón de ambos temas.

⁵⁵⁷ Además revela el nombre del informante de una de las versiones del romance de *Las señas del esposo* publicado en *Versiones dominicanas de romances españoles*, v. *infra* las notas al texto 2.D.7 del corpus dominicano de romances incluido en esta tesis doctoral.

⁵⁵⁸ La descripción de los juegos que da Garrido en *Folklore infantil de Santo Domingo* es la siguiente:

Se forma una rueda alrededor de una niña, que ocupa el centro, la que hace el papel de la esposa, cantando la parte del texto [del romance de *Las señas del esposo*] que le corresponde. La rueda canta lo demás, y gira mientras canta. (p. 219)

Todas las niñas [que cantan el romance de *Santa Catalina*] forman una rueda, y en el centro se coloca la que hace el papel de Catalina. Cuando el canto llega a los versos “Sube, sube, Catalina”, etc., todas las niñas que forman la rueda se acercan a Catalina y la levantan en alto, para dar la idea de que está ascendiendo hacia el cielo. (p. 235)

Todas las niñas [que cantan el romance de *Mambrú*] forman una rueda, con excepción de una, que queda fuera y canta la parte del soldado cuando le llega el turno. La rueda canta la parte que corresponde al coro mientras da vueltas; al cantar el soldado se detiene. La última estrofa [el último verso] la cantan todas marcando el compás con las manos y en medio de mayor entusiasmo. (p. 242)

Todas las niñas, cogidas de las manos, forman una rueda. Esta se mueve mientras cantan [el romance de *Monja por fuerza*]. Cuando el canto llega al verso que dice “me sentaron en una silla” y siguientes, la rueda se detiene, y soltándose las manos, las niñas ejecutan todas las acciones que son indicadas en el texto. Cuando dice “y empezaron corta pelo”, con los dedos índice y mayor de la mano derecha, colocados en forma de tijeras, hacen como si estuvieran cortándose el pelo; con el anillito, remedan el acto de ponerse el anillo en el dedo, etc. (p. 261)

Forman las niñas una hilera, en el centro de la cual se coloca la que hace de madre. Otra desempeña el papel de embajador, y es esta la que empieza el juego, acercándose a la hilera, cantando los primeros cuatro versos [los dos primeros según nuestra concepción métrica de los romances] del romance [*Hilo de oro*]. Contesta la madre, acompañada en el canto por el coro (las hijas). Cuando el embajador hace su elección, la niña elegida pasa a ocupar un lugar a su lado, y acompaña al embajador cuando vuelve a solicitar otra niña. El juego se repite hasta que todas las niñas hayan sido solicitadas. (p. 306)

IV.6. ULTERIORES CONTRIBUCIONES DE EDNA GARRIDO DE BOGGS AL ESTUDIO DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA

La penúltima de las contribuciones de Edna Garrido al estudio del romancero de tradición oral quisqueyano fue *Panorama del folklore dominicano*⁵⁵⁹. Este trabajo de 1961 no aporta nuevos textos romancísticos aunque sí provechosas observaciones sobre aspectos musicales de las canciones romancísticas y, en especial, respecto al falso pretendido criollismo de la mayor parte de los romances tradicionales dominicanos:

Aunque el folklorista todavía recoge romances en Santo Domingo, poquísimos son los textos que se pueden suponer de composición criolla. Muchas veces textos folklóricos que a simple vista nos parecen criollos son encontrados muy difundidos en otros países del continente. [...] Con escasas excepciones, todos los romances que circulan en la tradición oral dominicana tienen sus respectivas variantes en España. [...] El tipo de mayor difusión en el país es el novelesco-caballeresco; hemos encontrado algunos religiosos. A veces aparece uno humorístico, como el de don Gato. Los romances generalmente no se cantan con acompañamiento de instrumento musical. La tonada resulta algo monótona debido a la constante repetición de la frase musical cada cuatro versos. A veces introducen un estribillo como en *Me casó mi madre*. Los romances recogidos hasta ahora han sido transcritos en compases de dos y tres por cuatro. No se ha encontrado ninguno que conserve el compás español de 6-8. El modo mayor y el menor se encuentran más o menos en la misma cantidad; sin embargo, hay una leve inclinación hacia el mayor.⁵⁶⁰

Doblado ya el siglo XXI, y con Edna Garrido superando los noventa años de edad, se sucederían en la República Dominicana los reconocimientos a su conspicua figura y a su destacada aportación intelectual, comenzando con la reedición, la tercera, de *Folklore infantil de Santo Domingo*⁵⁶¹. Así mismo, como homenaje del estado dominicano a la insigne folclorista tras su nonagésimo cumpleaños, vio la luz en 2005 *Reseña histórica del folklore dominicano*⁵⁶², edición ampliada y revisada de un trabajo de 1952, hasta entonces inédito, intitulado *Un estudio del folklore dominicano*⁵⁶³ con el que la autora fue

⁵⁵⁹ Edna Garrido de Boggs, *Panorama del Folklore dominicano*, separata de *Folklore Americas* (june-décember 1961), vol. XXI, n° 1-2, pp. 1-23.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵⁶¹ Edna Garrido de Boggs, *Folklore infantil de Santo Domingo*, 3ª ed., Santo Domingo, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2004.

⁵⁶² Edna Garrido de Boggs, *Reseña histórica del folklore dominicano*, Santo Domingo, Dirección Nacional de Folklore, 2006.

⁵⁶³ El manuscrito del trabajo fue depositado en la Secretaría de Estado de Educación de donde desapareció. Edna Garrido conservó una copia, que fue la utilizada para la edición de la obra.

premiada en los juegos florales de dicho año celebrados en la capital dominicana. Edna Garrido sumó al estudio original una colección de textos folclóricos hasta entonces no publicados y, como introducción, una sucinta reseña histórica de los trabajos y estudios sobre folclore en República Dominicana desde 1944, la cual, pese a su obligada consulta para todo investigador del folclore americano, resulta incompleta en lo que atañe al romancero de tradición oral moderna en la nación caribeña. El estudio propiamente dicho –que comienza con la caprichosa afirmación, a todas luces exagerada y más propia de discursos patrióticos que académicos o científicos, de que no hay folclore más importante que el dominicano en el mundo occidental– insistía en que el elemento más influyente en la conformación del folclore quisqueyano era su sustrato hispano; así mismo Garrido resaltaba el predominio del octosílabo en la poesía folclórica dominicana:

Después de haber examinado una gran cantidad de poesía folklórica, llegamos a la conclusión de que el verso octosílabo es el preferido del pueblo dominicano.⁵⁶⁴

Entre los varios materiales folclóricos tradicionales que se incluyen en la obra se encuentran dos versiones inéditas del tema religioso de *El rastro divino*, una con el motivo de *Las tres Marías* (26.D.2) y otra sin él (24.D.1), así como una del tema de *Mambrú* (18.D.12) que Luis Valdez Martínez, inspector de Instrucción Pública, incorporó a un informe sobre folclore de Higüey, del que entregó copia a Edna Garrido en 1944.

La edición de *Reseña histórica del folklore dominicano* se completaba con un CD que contenía una selección de las grabaciones folclóricas que llevó a cabo Edna Garrido a mediados de la década de los cuarenta. El CD reunía docena y media de temas tradicionales: cantos de labor, cortejo, salves, así como diversos bailes religiosos y profanos, aunque lamentablemente no incluía

Nuevamente nos encontramos ante una negligencia institucional en la conservación del patrimonio dominicano, v. el capítulo anterior de la presente tesis doctoral. Edna Garrido depositó también en dicha Secretaría de Estado de Educación copias de todas sus grabaciones de campo, copias que correrían idéntica suerte que el original de *Un estudio del folklore dominicano*; afortunadamente las grabaciones originales están depositadas en la Biblioteca del Congreso de Washington, donde la custodia de fondos es infinitamente más diligente.

⁵⁶⁴ Edna Garrido de Boggs, *Reseña histórica del folklore dominicano*, ob. cit., p. 96.

ninguna grabación de las versiones de romances tradicionales que Edna Garrido recogió.

A finales de 2007, para conmemorar su nonagésimo quinto cumpleaños, el gobierno dominicano financió *Más allá del sur dominicano: textos folklóricos de Edna Garrido de Boggs*⁵⁶⁵, una nueva edición homenaje a Edna Garrido con la recopilación de todos sus artículos, de los que ya hemos dado buena cuenta en esta tesis doctoral. Por último, hay que mencionar *Perlas de la pluma de los Garrido*⁵⁶⁶, una obra que las autoridades quisqueyanas editaron como homenaje a la familia Garrido –los hermanos Edna, Víctor y Emigdio Osvaldo Garrido Puella– y su contribución a la cultura dominicana. *Perlas de la pluma de los Garrido* es una antología de los trabajos tanto de Edna como de sus hermanos Víctor y Emigdio Osvaldo. En lo que atañe a la parte dedicada a Edna⁵⁶⁷, se reproducen fragmentos seleccionados de sus obras *Versiones dominicanas de romances españoles*, *Folklore infantil de Santo Domingo* y *Panorama del folklore dominicano*, así como de otras colaboraciones suyas en *Boletín del folklore dominicano*, *Estudios Dominicanos*, *Cuadernos dominicanos de cultura*, *Folklore Américas* o *Journal of American Folklore*. Por lo que respecta al romancero, en *Perlas de la pluma de los Garrido* se vuelven a reproducir la versión de *Blancaflor y Filomena* (7.D.1) y tres de las de *Las señas del esposo* (2.D.1, 2.D.2 y 2.D.3) editadas en *Versiones dominicanas de romances españoles*.

Edna Garrido murió en abril de 2010 a los noventa y seis años de edad. Su longevidad caminó paralela a su lucidez intelectual hasta los últimos años de su vida, como puedo dar fe por la correspondencia que mantuve con ella desde 2002 hasta 2009. Los trabajos de Edna Garrido son capitales para la historia del romancero tradicional dominicano. Sin ellos la cosecha romancística quisqueyana del siglo XX apenas habría llegado a dos decenas de textos pertenecientes básicamente al repertorio infantil y religioso. A la ilustre folclorista y a sus corresponsales les debemos casi el cincuenta por

⁵⁶⁵ Edna Garrido de Boggs, *Más allá del sur dominicano: textos folklóricos de Edna Garrido de Boggs*, ed. Edgar Valenzuela, Martha Ellen Davis y Xiomarita Pérez, Santo Domingo, Dirección General de la Feria del Libro, 2007.

⁵⁶⁶ Emigdio Osvaldo Garrido Puella, Víctor Garrido y Edna Garrido de Boggs, *Perlas de la pluma de los Garrido*, ed. Edgar Valenzuela, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2009.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 305-437.

ciento de los textos dominicanos conocidos⁵⁶⁸, entre ellos la única versión recogida en Hispanoamérica del romance de *La muerte ocultada* y los únicos textos dominicanos de los romances de *El quintado*⁵⁶⁹ (rematado con versos del tema de *La aparición de la enamorada*), de *Conde Niño*, de *Blancaflor y Filomena*⁵⁷⁰, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*⁵⁷¹, de *Me casó mi madre*, de *Polonia y la muerte del galán* y de *La nuera ociosa*.

IV.7. EL LENTO GOTEIO DE TRABAJOS SOBRE EL ROMANCERO DOMINICANO DE TRADICIÓN ORAL DESDE 1955 HASTA 1970

Lamentablemente las encuestas de campo fomentadas por Edna Garrido a mediados del siglo XX no tuvieron continuadores en los diez años siguientes. Desde 1956 asistimos de nuevo, como en la etapa primigenia de la recolección, a un lento goteo de nuevos textos en trabajos dispersos, inaugurados por *La canción folklórica en Santo Domingo*⁵⁷² de Fradique Lizardo, que incluye una versión de *Albaniña* (8.D.4) recogida por el autor –sin versos iniciales del tema de *Bernal Francés*, a diferencia de las dadas a conocer por Edna Garrido– publicada sin datos de informante ni de lugar; Fradique Lizardo

⁵⁶⁸ Si comparamos los resultados de las investigaciones de Garrido con los del resto de recolectores dominicanos del siglo XX, la labor de estos últimos da la impresión de ser insignificante. Si no incluyéramos en este cómputo global los textos inéditos que se publican por primera vez en esta tesis doctoral y calculáramos el porcentaje únicamente con los textos romancísticos dominicanos publicados en el siglo XX, tendríamos que elevar dicho porcentaje a más del ochenta por ciento de los textos recolectados.

⁵⁶⁹ Hasta la aparición del presente trabajo era también el primer texto hispanoamericano. En las encuestas de campo que realicé en la localidad cubana de Baracoa en el año 2001 como parte de las investigaciones de esta tesis doctoral recogí la primera versión cubana (27.C.1.A), segundo texto recogido en Hispanoamérica del tema.

⁵⁷⁰ En las encuestas que realicé en el año 2003 pude recoger varios fragmentos del romance de *Blancaflor y Filomena* pero ninguna versión íntegra del tema, siendo los textos publicados por Edna Garrido los únicos conocidos hasta la fecha con versiones completas del romance.

⁵⁷¹ En mis encuestas de 2003 pude recoger únicamente, y además de tan solo un informante, los cuatro primeros versos del tema de *¿Dónde vas Alfonso XII?*. Contrasta significativamente este hecho con las informaciones de Edna Garrido al respecto sesenta años atrás: como hemos comentado *supra*, Garrido afirmaba que el tema de *¿Dónde vas Alfonso XII?* era uno de los mejor recordados por el pueblo, habiéndolo recogido entonces de labios de innumerables informantes, v. Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 99. Aparte de los textos que publicó Garrido, la única noticia que se tenía de la presencia del tema en la tradición dominicana se la debíamos a Isabel Aretz y Luis F. Ramón y Rivera quienes habrían recogido el romance en la investigación folclórica que llevaron a cabo en la República Dominicana en 1963. Lamentablemente no publicaron el texto de la versión, que bien podría limitarse solo a un fragmento, como el que publicaron del tema de *Delgadina* recolectado en dicha investigación de campo. Para todo lo relativo a este viaje folclórico a la República Dominicana del matrimonio Aretz-Ramón y Rivera, v. *infra* el siguiente epígrafe de esta tesis doctoral.

⁵⁷² Fradique Lizardo, *La canción folklórica en Santo Domingo*, San Cristóbal, Publicaciones de la Sociedad Folklórica Dominicana, 1958.

intentaría justificarlo con un escrúpulo peregrino que no tiene cabida en los métodos de edición modernos:

Estas canciones [...] fueron recogidas por el autor directamente de la tradición oral dominicana. Un error imperdonable, nos hizo omitir los nombres de los primeros informantes, por lo cual al no poder consignar en su totalidad, nos abstenemos de darlos incompletos.⁵⁷³

Una nueva versión del romance de *Las señas del esposo* (2.D.11) se encuentra en un tomo que contiene partituras y letras de canciones, encuadernado en folios manuscritos y mecanografiados sin numerar, que se halla en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y cuya cubierta intitulada *Folklore de la República Dominicana* atribuye la autoría del mismo a Juan Urteaga. Aunque no incluye fecha de edición hay que suponerla de 1957, ya que la dedicatoria es de marzo de ese año⁵⁷⁴ y en algunos de los folios manuscritos y mecanografiados aparece también el año 1957 como fecha en que fue copiada la transcripción musical de algunas de las canciones. La partitura de *Las señas del esposo* recoge la música y el texto cantado por un coro de cuatro voces que supuestamente en la tradición oral correspondería a los participantes en un corro infantil. En la obra encuadernada no aparecen datos acerca de dónde fue recogida la canción ni de quienes fueron los informantes. Respecto a la probable función de Juan Urteaga, cuyo nombre encabeza la partitura que aparece bajo el título *Dígame, señor soldado* (el tema de *Las señas del esposo*), encontramos palabras clarificadoras en las demás partituras que aparecen a continuación. En una de ellas se puede leer:

Villancico dominicano. Poesía popular dominicana recogida en 1913 por Pedro Henríquez Ureña. Música: Juan Urteaga

y en la correspondiente al villancico *De tierra lejana*, figura:

Melodía popular armonizada por Juan Urteaga.

Aunque la obra carece de datos explícitos esclarecedores, probablemente Juan Urteaga fijó por escrito una serie de temas populares que

⁵⁷³ *Ibid.*, p.31.

⁵⁷⁴ La dedicatoria es la siguiente:

"Al licenciado Virgilio Díaz Ordóñez, Rector de la Universidad de Santo Domingo,
afectuosamente
Juan Arteaga
Ciudad Trujillo, 11-III-57

conocía, arreglando musicalmente las melodías para “embellecerlas” desde los códigos estéticos de la música culta. En cuanto a la parte literaria, Urteaga cita a Ureña como fuente de uno de los villancicos tradicionales que registra y lo mismo hace con otras composiciones de autor culto, incluidas en *Folklore de la República Dominicana*, como con *El himno de la feria*, por lo que cabe suponer que el resto de temas de los que no aparecen citados ni fuente ni autor, formarían parte de la tradición popular que conocía Urteaga. Ninguno de los textos del romance de *Las señas del esposo* publicados anteriormente coincide con el de Urteaga, que es una versión reducida del mismo *tipo* publicado por Garrido en 1944 (2.D.1)⁵⁷⁵.

En mayo y junio de 1963, Luis Felipe Ramón y Rivera, director del Instituto de Folklore de Venezuela, y su esposa, Isabel Aretz, directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, realizaron una investigación folclórica en la República Dominicana gracias a un acuerdo de intercambio cultural entre los gobiernos venezolano y dominicano. Como parte de dicho acuerdo ambos profesores impartieron en la Universidad Autónoma de Santo Domingo un cursillo de tres semanas sobre *Teoría y técnica de la recopilación del folklore*, en el que se incluían encuestas de campo para recoger materiales folclóricos. Trabajos de campo que el matrimonio Aretz-Ramón y Rivera, acompañados por Fradique Lizardo, habían iniciado previamente al comienzo del curso y que continuaron a su finalización. De la estancia y del resultado de sus investigaciones dieron cuenta en el artículo “Reseña de un viaje a la República Dominicana”⁵⁷⁶. El objetivo de Aretz y Ramón y Rivera era un estudio que abarcara todos los aspectos de folklore: recogieron numerosos materiales acerca de la vivienda, enseres, gastronomía, artesanía, costumbres, fiestas, bailes, instrumentos, ceremonias y música tradicionales. También colectaron una buena muestra de canciones y poesía tradicional, pero en la que los romances de tradición oral apenas aparecen

⁵⁷⁵ Aunque es probable que un compositor culto que armoniza y firma partituras de canciones folclóricas, también considere correcto pulir las “faltas” que, desde una perspectiva “cultá”, suelen contener los textos tradicionales transmitidos de forma oral, nada hay tampoco que nos permita hacer tal afirmación. Aún manifestando estas cautelas, hemos de considerar el texto reproducido por Urteaga como tradicional.

⁵⁷⁶ Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, “Reseña de un viaje a la República Dominicana”, en *Boletín del Instituto de Folklore* (Caracas), IV:4 (diciembre 1963), pp. 157-204. Dicho artículo fue publicado de nuevo diez años más tarde en la revista de la Facultad de Humanidades de la UASD bajo el título “Un cursillo de folklore”, en *Universo*, 4 (julio-diciembre 1973), pp. 11-99.

representados. Tan solo dan noticia de haber recogido versiones de los temas de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, del que no publican texto alguno, y del de *Delgadina*, del que reproducen el breve fragmento recogido, el cual presenta trastocada la *fábula* del romance, probablemente por haber sido mal recordado por la informante⁵⁷⁷.

IV.8. LOS TRABAJOS PERDIDOS DE MANUEL RUEDA Y EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FOLCLÓRICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

En diciembre de 1966 la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU) creó el Instituto de Investigaciones Folklóricas bajo la dirección de Manuel Rueda. Si cuando nos hemos referido a los trabajos de José Manuel Andrade hemos hablado de oportunidad perdida, rastrear los trabajos llevados a cabo por Rueda y sus colaboradores en el mencionado Instituto e indagar su paradero, obliga a denunciar una pérdida que hoy ya puede ser irreparable y que deja bien a las claras la desastrosa gestión que ha caracterizado la conservación del patrimonio cultural dominicano en todas sus épocas. Para hacernos una idea de los materiales recopilados por Rueda en sus trabajos de campo basta el propio testimonio del polifacético autor, sin duda alguna uno de los humanistas dominicanos más relevantes:

Ya finalizado el primer año, contábamos con un material tan rico y abundante que fue preciso contratar los servicios de dos ayudantes para la transcripción de los textos literarios y musicales de que estaban repletas nuestras cintas magnetofónicas. A pesar de que la labor continúa en sus comienzos [...] ella ha dado frutos de los cuales nos podemos sentir orgullosos. Del material, cuidadosamente clasificado, se han extraído los primeros tomos de nuestra "Colección de Folklore Dominicano"; están ya listos para la imprenta, además de la presente obra [*Adivinanzas dominicanas*], los dedicados al Cuento Criollo,

⁵⁷⁷ El fragmento corresponde a una versión de Azua cantada por Leda Méndez (sin datos de edad). Respecto a la fecha y el lugar de la recolección, hemos de suponer que sería en los primeros días de mayo en Azua, tal como consta en la descripción de la encuesta.

Pues señores este era un rey que tenía tres hijitas;
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba
4 porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
- Delgadina, Delgadina, pásame un vaso de agua;
6 que l'alma la tengo seca y la vida se me acaba

Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, "Reseña de un viaje a la República Dominicana", ob.cit., p. 186; "Un cursillo de folklore", ob. cit., p. 58.

o de camino, (2 tomos), y al género de la Salve, poco estudiado y que contiene la mayor riqueza de melismas autóctonos que poseemos. Otros, en vías de terminación, están dedicados a la poesía, a los juegos, trabalenguas y jerigonzas y a los bailes, instrumentos, costumbres y tradiciones, etc. Como se verá, el plan es ambicioso. Nuestros archivos crecen y con estas publicaciones se desea poner en manos de nuestros estudiantes y de los que se interesan en ello, un material debidamente clasificado al cual, de otra manera, no podrían tener acceso.⁵⁷⁸

Pero todas estas ediciones que Rueda anunciaba en *Adivinanzas dominicanas*, obra que inauguraba la “Colección de Folklore Dominicano” del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, nunca llegaron a publicarse ya que a principios de la década de los setenta el Instituto desapareció por falta de presupuesto. Ni los dos tomos de cuentos tradicionales, ni los otros volúmenes que iban a dedicarse a la poesía y a los otros géneros folclóricos vieron nunca la luz. Los materiales recogidos por Rueda y sus colaboradores del Instituto es muy probable que hayan desaparecido irremediabilmente, pues en las pesquisas que llevé a cabo en noviembre y diciembre de 2003 nadie supo darme razón de su paradero. Las cintas magnetofónicas que contenían las grabaciones acabaron en la basura cuando comenzaron a presentar problemas de emulsión, según testimonio de Andrés Blanco, secretario personal de Manuel Rueda en sus últimos años de vida⁵⁷⁹. Blanco me comentó que probablemente Rueda, nada ducho en cuestiones técnicas, confiaba en la transcripción completa de las cintas que se conservaba mecanografiada en papel y decidió gratuita e irresponsablemente deshacerse de ellas al comenzar estas a presentar problemas. Los folios con las transcripciones de las cintas, que constituirían el único testimonio de los materiales recogidos por el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, nadie sabe dónde se encuentran, si es que todavía se conservan. En la UNPHU el Instituto de Investigaciones Folklóricas pasó a la historia y no hay ninguna dependencia que conserve original o copias de sus materiales. Tampoco parece que se hallaran en el legado de Rueda, que fue vendido por sus herederos a la

⁵⁷⁸ Manuel Rueda, *Adivinanzas dominicanas*, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1970, pp. 7-8.

⁵⁷⁹ Es obligado reconocer y agradecer públicamente la generosa ayuda y la colaboración que me brindaron para realizar mi investigación tanto Andrés Blanco como José Enrique García, el prestigioso poeta y escritor dominicano, otro de los hombres de confianza de Manuel Rueda.

Fundación Corripio y en cuya venta participó Andrés Blanco como asesor. Blanco, quien revisó en su totalidad todos los materiales, me aseguró que entre ellos no se encontraba transcripción alguna de las cintas. Jorge Tena Reyes, Director de la Fundación Corripio, me confirmó dicha información⁵⁸⁰. Lo más probable es que una de las mejores colecciones de materiales folclóricos recogidos en la República Dominicana, si no la mejor⁵⁸¹, acabara en cualquier

⁵⁸⁰ A todas las personas citadas, así como a los responsables de las instituciones mencionadas, les dejé mi teléfono, dirección postal y correo electrónico para que me comunicaran cualquier novedad que descubrieran acerca de los materiales folclóricos colectados por Manuel Rueda y por el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Desde 2003 nadie se ha puesto en contacto conmigo al respecto.

⁵⁸¹ Valorar colecciones folclóricas desaparecidas siempre es muy arriesgado, pero si tomamos como punto de referencia la única publicación que incluye los materiales de campo recogidos, *Adivinanzas dominicanas*, y extrapolamos los resultados obtenidos al resto de géneros folclóricos, incluido el romancero de tradición oral, no podremos sino lamentar profundamente la pérdida de las investigaciones de campo de Manuel Rueda. Probablemente estemos ante la mejor y más completa colección de adivinanzas conocida, no solo en República Dominicana sino en todo el continente americano, tal como afirma con un nada disimulado orgullo el mismo autor en *Adivinanzas dominicanas*, ob .cit, p. 22:

Dicha colección consta de 1571 ejemplares que ya forman parte del material clasificado del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la UNPHU. Es, pues, la colección más amplia publicada en Hispanoamérica, que sepamos; considerábase la primera, hasta ahora la de Lehman-Nitsche, (*"Adivinanzas rioplatenses"*), con 1030, siguiéndole la colección puertorriqueña de J. Alden Mason con 800. El hecho, además de enorgullecernos, causa sorpresa si consideramos que nuestro material ha sido extraído de apenas veinte lugares del país, lo que deja un extenso margen para que pueda ser ampliado en el futuro. A la fecha de publicación de este libro ya hemos abierto una nueva serie donde podrán volcarse, entre manifestaciones diversas, las adivinanzas del Cibao y del Norte, así como de algunas regiones del Este y del Sur.

Una comparación similar la realiza respecto a las colecciones de adivinanzas dominicanas publicadas anteriormente, pp. 23-24:

hemos recurrido a la tabla de los paralelismos con las dos únicas colecciones que existían en el país. Estas no son otras que las de Manuel José Andrade (Tomo Segundo de su *"Folklore de la República Dominicana"* en ediciones de la UASD-1948) con 368 adivinanzas y las de Edna Garrido de Boggs en su *"Folklore Infantil de Santo Domingo"* (Ediciones Cultura Hispánica 1955). Las adivinanzas recogidas por la ilustre folklorista comienzan en el número 328 de su obra, alcanzando hasta el 620 (292 adivinanzas). Estos paralelismos arrojan otros balances importantes: dejan establecidas las afinidades y diferencias con una y otra colección, tanto en contenido como en cantidad. De las 1571 adivinanzas que ahora publicamos, tenemos 114 en común con ambos autores. Separadamente compartimos otras 132 con Andrade solo y 87 con la Sra. De Boggs, lo que sumado arroja un total de 333 adivinanzas que por primera vez se integran al conocimiento y divulgación de nuestro folklore.

También cabe destacar, para hacernos una idea de la metodología de trabajo y de las técnicas de encuesta de Rueda, los criterios de edición, pp. 22 y 24, que aparecen en *Adivinanzas dominicanas*, la única de las obras de la *"Colección de Folklore"* publicada:

Hemos querido conservar los textos en la forma primitiva y un poco apresurada con que fueron dictados. Asimismo, las respuestas conservan el repentismo propio del arte popular, sin afectaciones ni aliños. Ni un solo verso, expresión o palabra, ha sido modificado y podríamos decir que nuestros esfuerzos han apuntado hacia la fidelidad absoluta aún en aquellos casos en que los patrones originales quedaban explícitos. Lejos de nuestros propósitos inmediatos ha estado la pureza de los ejemplos o el rastreamiento de las fórmulas, sean estas hispánicas o no.

vertedero debido a la negligencia del propio Rueda y de los responsables de entonces de la UNPHU, así como por la ignorancia y el desinterés de los herederos del polifacético humanista dominicano.

En cuanto a los romances que Rueda recolectó en sus encuestas de campo, menciones y fragmentos de los mismos aparecen salpicados en sus trabajos posteriores. El más extenso de los publicados corresponde al tema de *Gerineldo*⁵⁸², que Rueda recogió como “cuento cantado” y que dio a conocer en su *Discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua*, que se publicó posteriormente con el título *Conocimiento y poesía en el folklore*⁵⁸³, y en el que hace mención de dos versiones recogidas del tema⁵⁸⁴; al menos en una de ellas el romance de *Gerineldo* aparece seguido del de *La condesita*:

la historia de Gerineldo “paje del rey muy querido” al que, por influjo del hombre y del ambiente de la última escena que transcurre en el jardín, se ha dado el oficio de jardinero. El colorido y emoción reprimida de la escena, le han hecho foco irradiante de todo el poema. [...]

[...] dos de las versiones recogidas por nosotros, –una de Otra Banda, Higüey; otra de Jarabacoa– se diferencian por la actitud personal. Tímida y

La relación de informantes contiene datos precisos sobre procedencia y edad. Otros datos, que reposan en los archivos del Instituto, ilustran sobre los sondeos y cuestionarios a que fueron sometidos muchos de ellos y cuya publicación, por motivos de espacio y viabilidad de nuestro volumen, queda reservada al futuro.

⁵⁸² El fragmento es el siguiente:

- ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan verde y tan amarillo,
- 2 que la flor de la pasión la color se te ha comido?
- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
- 4 ¿qué tendrá mi Gerineldo que está tan descolorido?

El informante fue Manuel Paniagua (no aparecen datos acerca de su edad), natural de Otra Banda (municipio de Higüey, provincia de La Altagracia), localidad donde estos versos fueron recogidos por Manuel Rueda y Francisco Rosario (Papito) sin especificar fecha. Los datos de informante y colector aparecen en Manuel Rueda, *Adivinanzas dominicanas*, ob. cit., pp. 13-14. Del informante, Rueda nos dejó el siguiente apunte:

[en] Otra-Banda, Higüey, donde un hombre-niño, Manuel Paniagua, entona con una voz venida del Romancero el cuento de Gerineldo y su arrojada princesa, el cuento de Blanca-Flor y otros tantos que él vive, canta, representa y baila, ante la concurrencia asombrada.

Si bien esta última mención podría hacer referencia al romance de *Blancaflor y Filomena*, hay también que considerar que Blanca-Flor es un nombre folclórico que remite a diversos temas tradicionales, entre ellos el de un archiconocido cuento. Además, la mención del nombre de los protagonistas de un romance con cierta frecuencia se convierte en un “falso amigo” que enmascara temas folclóricos diferentes a los que el nombre de los protagonistas parece sugerir.

⁵⁸³ Manuel Rueda, *Conocimiento y poesía en el folklore*, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1971.

⁵⁸⁴ En mi encuesta de 2003 recogí varios textos del tema de *Gerineldo* que podrían corresponder al tipo de estas dos versiones citadas en el trabajo de Manuel Rueda: al *Gerineldo* “jardinero” corresponderían los textos 3.D.5 y 3.D.6, y a la segunda de las versiones los textos 3.D.7 y 3.D.8, en el que el romance aparece continuado por el tema de *La condesita*. Como homenaje personal a la memoria de Rueda, me siento especialmente satisfecho de haber recolectado dichas versiones, mínimo consuelo por la pérdida de una colección folclórica probablemente tan valiosa.

casta la primera, procaz la otra. En aquella Gerineldo, el jardinero, es un niño “rubio como el sol”, por lo de “pulido”, y tan hermoso que la enamorada princesa pasa su noche de amor arrullándolo en su regazo y cantándole nanas al oído. ¡Sutil paradoja!, en desacuerdo con el meollo de la historia, pero hecha a la mentalidad del informante y a su círculo de jóvenes oyentes. En la otra, –la procedente de Jarabacoa–, versión de ciego marrullero, de mendigo que recurre al doble sentido para estimular la dádiva generosa, Gerineldo es una especie de Don Juan que tras abandonar a la princesa y vivir incontables peripecias encuentra nuevos amores en su ruta. Está ya ante el altar para casarse con otra cuando la fiel amada se presenta de improviso y reclama sus amores. El final feliz se impone y Gerineldo y su abnegada princesa, obtenido el perdón del rey, crean una larga descendencia. “Y yo me quedé aquí sentao”, concluye el malicioso cieguito de Jarabacoa [...] ambos narradores dominicanos, lo mismo que mezclaban el verso y la prosa, resbalaban, por así decirlo, del discurso hablado y a través del puente de los recitativos, hacia el canto llano de las fórmulas melódicas más arcaicas, lo que no era óbice para que apuntaran en ellas las muletillas merengueadoras.⁵⁸⁵

Otro nutrido grupo de “cuentos cantados” con los temas de *Albaniña*, de *Marinero al agua*, de *El quintado*+*La aparición de la enamorada*, de *Conde Niño* y de *Me casó mi madre* son mencionados por Rueda en su *Discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua*:

Don Carlos, doña Ana, don Alberto: con estos nombres familiares el romance de *Blanca Niña* perdura en Santo Domingo atraído así a una atmósfera menos legendaria; las extensas intercalaciones de prosa sirven al mismo propósito. La cólera de don Alberto rompe los diques del lastimero final. La hombría o machismo del campesino busca sus justificaciones inmediatas en la espectacularidad de la venganza; corre la sangre, se suceden gritos y lamentaciones y hasta el fuego interviene como purificador de la honra. La tragedia adviene melodrama de dudosa jerarquía lírica en estas versiones, en las que el fárrago de la prosa narrativa ha emborronado los trazos de sanguina de los octosílabos romanceados.⁵⁸⁶

La diversidad de temas romancescos convertidos en cuentos groseros, a veces sin hilación y que no conservan o transmutan los valores poéticos que le son anejos, nos llevaría un tiempo de que no disponemos. Bástenos añadir que en boca de nuestros niños algunos subsisten, claros y aireados: a ellos hemos escuchado, solaz dentro de lo árido de ciertas sesiones de trabajo, el del *marinerito*, el emocionante del *soldadito* y su funesta aparición, el del *niño muerto de amor*, el regocijante de *la mal casada* y otros tan conocidos como éstos. Los romancillos han quedado también en bocas infantiles plegados a regocijos colectivos, juegos y rondas.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Manuel Rueda, *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., pp. 39-40.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, ob.cit., pp 38-39. En *Adivinanzas dominicanas*, ob. cit., p. 37, Rueda nos informa de que el cuento cantado fue recogido en Azua.

⁵⁸⁷ Manuel Rueda, *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., pp 40-41.

Rueda nos proporcionó además en otra de sus publicaciones, *De tierra morena vengo. Imágenes del hombre dominicano y su cultura*⁵⁸⁸, un fragmento de una versión del romance de *Santa Catalina* y varias alusiones a otros romances cantados en juegos infantiles:

Bajo el arco de nuestros brazos pasan todos los niños que vienen del norte y del sur, del este y del oeste, a esta cita con el espíritu legendario de la infancia.

Vienen en busca de Mambrú, con su do, re, mi, y su do, re, fa, no sé cuando vendrá; en busca de doña Ana que “está en su vergel abriendo la rosa y cerrando el clavel”. Y viene la viudita del Conde Laurel, que con tantos otros condes españoles siguen matando moros en América. Y si se habla de morerías, verás a Catalina, la hija del rey moro y de una renegada, a quien su padre torturaba con una rueda de “cuchillos y navajas”. Catalina se arrodillaba todos los días de fiesta religiosa hasta que un ángel vino a buscarla.

- Sube, sube, Catalina que el rey del cielo te llama.

A lo que responde Catalina, un poco asustada:

- ¿Qué querrá el Rey del Cielo que tan de prisa me llama?

Entonces vienen todos y rodean a la elegida y la levantan, la aúpan hasta hacerla desaparecer.

Juego mágico éste de las ascensiones al cielo de las muchachas bellas al que han seguido otros ejemplos famosos en la literatura del Caribe, aunque este romancillo español conlleve, como elemento ejemplificador, el martirologio tan caro a nuestra religión. La bella Catalina gana el cielo en lucha con el infiel. Así, desde los coros infantiles y envuelta en el aura poética, se operaba el milagro de la catequización.⁵⁸⁹

Asoma también el romancero en una de las adivinanzas recogidas por Rueda, en la que el personaje de *Delgadina*, como protagonista de la adivinanza, se encarna con innegable gracejo poético en una lombriz:

De tierra morena viene
la Delgadina
dándole voces a las vecinas
que le amarren las gallinas
que a los perros no le teme.
La lombriz.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Wilfredo García, Manuel Rueda *et al.*, *De tierra morena vengo. Imágenes del hombre dominicano y su cultura*, Santo Domingo, Sociedad Industrial Dominicana, 1987.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 45-46. En la página siguiente se incluyen también varios versos del tema de *Las tres cautivas*:

.....
-Toma reina mora estas tres cautivas
2 para que te laven, para que te vistan.-
La mayor lavaba, la menor tendía
4 y la más pequeña el agua subía.

⁵⁹⁰ *Adivinanzas dominicanas*, ob. cit., pp. 190-191. Rueda anota que el nombre de Delgadina ha pasado a la adivinanza desde el conocido romance.

Rueda opinaba que el trasvase entre romances y adivinanzas se debió a que el romance en la República Dominicana sufrió una penosa transformación, abriendo pasadizos de escape hacia otros géneros en los que reapareció mutilado y contrahecho, y cuyos vestigios solo el conocedor podría localizar. Un nuevo ejemplo, también con *Delgadina* como protagonista, lo da Rueda en su *Discurso de ingreso en la Academia Dominicana de la Lengua*. Aunque la adivinanza es la misma, en la solución que propone el informante el invertebrado en el que se encarna *Delgadina* no es una lombriz sino una cucaracha:

La señora Delgadina
fue a decirle a la vecina
que le soltara los perros
y le amarrara las gallinas.⁵⁹¹

Todos los ejemplos citados son una clarísima prueba del rico acervo de textos romancísticos que podría haber contenido la colección del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la UNPHU. Hoy por hoy, los materiales se encuentran en paradero desconocido y la única esperanza del que esto escribe es que sus afanosas pesquisas puedan animar en algún momento a las autoridades culturales del país, al menos, a decretar una búsqueda y captura de dichos materiales, por más que, lamentablemente, pueda ser ya demasiado tarde.

Hemos querido finalizar el epígrafe dedicado en esta tesis doctoral a Manuel Rueda reproduciendo el encendido y poético elogio con el que se refería a la capacidad creativa de la tradición oral en su disertación de ingreso en la Academia Dominicana de la Lengua. Sus palabras, prácticamente desconocidas entre los especialistas de literatura tradicional, nos ofrecen símiles y metáforas exquisitos que revelan bien a las claras el genio y el talento de uno de los grandes poetas de la literatura quisqueyana:

El pueblo es dinámico y como tal se expresa por medio de fórmulas cambiantes y únicas. (Podemos asemejarlas a una semilla milagrosa cuya capacidad de germinación es infinita: sembrada y vuelta a sembrar, sus floraciones se diferencian apenas como las rosas de dos primaveras distintas).

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.36.

Lo que el pueblo sabe es único aunque no lo sabe siempre igual; lo transforma, lo exalta, lo enriquece, sin que jamás llegue a traicionarlo.⁵⁹²

IV.9. LOS ÚLTIMOS TRABAJOS DEL SIGLO XX

Las últimas encuestas de campo en la República Dominicana de las que se había dado noticia hasta la fecha databan de más de treinta años atrás. Las llevó a cabo Bernarda Jorge, catedrática de Música de la Universidad de Santo Domingo, a finales de la década de los 70 y hasta 1981; sus resultados fueron publicados en 1996 en *El Canto de Tradición Oral de República Dominicana*⁵⁹³. La autora sacó a la luz una versión del tema de *Monja por fuerza* (19.D.4), parva cosecha que sirve como taciturno colofón a los estudios sobre romancero dominicano de tradición oral en el siglo XX. La autora divide los cantos tradicionales de acuerdo a la actividad en la que se interpretaban. De sus conclusiones es interesante señalar que, según su estudio, los romances no formarían parte de los cantos de trabajo y faena campesinos en la República Dominicana, sino de los cantos de entretenimiento y diversión o de los cantos y rondas infantiles (apartado en el que se encuadra el texto de *Monja por fuerza*).

Mención aparte merece también la tesis doctoral que en 1981 defendió Manuel Gutiérrez Estévez bajo el título *El incesto en el Romancero Popular Hispánico. Un ensayo de análisis estructural*⁵⁹⁴, en cuyo *Apéndice*, publicado en tomo aparte, el autor reprodujo por primera vez dos versiones quisqueyanas hasta entonces inéditas del romance de *Delgadina* (4.D.7 y 4.D.8), a las que nos hemos referido *supra*⁵⁹⁵, que formaban parte de Archivo Pidal/Goyri.

Además de los trabajos que han estudiado específicamente los romances dominicanos de tradición oral, dos recopilaciones del romancero en América, a las que nos hemos referido numerosas veces en esta tesis doctoral, han reproducido textos romancísticos quisqueyanos. La primera fue la obra póstuma de Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*⁵⁹⁶, antología del romancero hispanoamericano que incluye una buena parte de los

⁵⁹² Manuel Rueda, *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., pp.24-25.

⁵⁹³ Bernarda Jorge, *El Canto de Tradición Oral de República Dominicana*, Santo Domingo, Colección Banreservas, 1996.

⁵⁹⁴ Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Tesis Doctoral, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid, 1981, 2 tomos y Apéndice de textos.

⁵⁹⁵ Véase el final del capítulo IV.1 de esta tesis doctoral.

⁵⁹⁶ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit.

textos dominicanos publicados, aunque alguno de los más valiosos, como la única versión americana conocida del tema de *La muerte ocultada*, no aparecen debido a los criterios de selección de la obra⁵⁹⁷; si bien ofrece un amplio abanico de textos representativos de la mayor parte de los países, discrimina aquellos temas que presentan un carácter excepcional en el territorio americano, con lo que omite algunas de las versiones más interesantes.

Más recientemente, en 2003, vio la luz *El Romancero en América*⁵⁹⁸, de Aurelio González Pérez, entonces Director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, quien ya colaboró en la edición del trabajo póstumo de Díaz Roig. Además del estudio en conjunto del género en el continente americano, González Pérez hace un sucinto y somero repaso por la historia de la recopilación de romances en cada uno de los países. De la República Dominicana solo informa del artículo de Henríquez Ureña en *Cuba contemporánea* y de los libros *La poesía folklórica en Santo Domingo* de Flérida Nolasco y *Versiones dominicanas de romances españoles*⁵⁹⁹. Respecto a la selección de romances representados en *El Romancero en América*, sus criterios difieren totalmente de los de Díaz Roig: los textos que publica Aurelio González son los de los romances, o los tipos de versiones, poco frecuentes, que normalmente son también los de mayor interés por su escasa representación. El aporte dominicano se reduce a la versión del tema de *La muerte ocultada*, la de *El quintado+La aparición de la enamorada* y una de las de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, todas ellas dadas a conocer por Edna Garrido en *Versiones dominicanas de romances españoles*.

IV.10. PRIMERA ENCUESTA ROMANCÍSTICA EN EL SIGLO XXI: ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN (AÑO 2001)

Las únicas encuestas realizadas en lo que va de siglo XXI de las que tengo noticia son las que realicé a lo largo de la geografía dominicana durante

⁵⁹⁷ "El corpus era, pues, muy amplio y al hacer la selección advertí que no podía presentar una muestra de todos los romances existentes, por lo que decidí no tomar en cuenta aquellos romances hallados en un solo país, si no superaban las tres versiones, así como aquellos romances que, aunque hallados en dos países, no superaban en conjunto las mismas tres versiones." *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹⁸ Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit.

⁵⁹⁹ Las referencias bibliográficas de los tres trabajos han sido repetidamente citadas y se pueden consultar en la bibliografía.

los años 2001 y 2003, a las que hay que añadir las de Carmen Ramos, una de mis colaboradoras en la encuesta de 2003, quien continuaría posteriormente y ya en solitario esta labor de forma entusiasta, remitiéndome grabaciones con versiones de romances recogidos en las provincias de Espaillat y Santiago.

Mi primera estancia, de la que di sucinta noticia en el artículo “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”⁶⁰⁰, la realicé en compañía de Antonio Mittendorfer Valero y transcurrió entre el 16 y el 30 de marzo de 2001, en las localidades de Santiago de los Caballeros (provincia de Santiago), Mano Guayabo y Santo Domingo (Distrito Nacional de Santo Domingo), Puerto Plata (provincia de Puerto Plata) y Samaná y Las Terrenas (provincia de Samaná). Aunque el objeto del viaje no era exclusivamente el de la investigación folclórica, ya que acompañábamos a un grupo de médicos riojanos que habían creado una ONG para combatir el sida en República Dominicana⁶⁰¹, el recorrido por la geografía de la isla me permitió hacer unas primeras calas que resultaron bastante provechosas.

El 17 de marzo una de las integrantes dominicanas del grupo de apoyo a la ONG, Mariana Marrero Giró, natural de El Seibo, nos cantó una versión tradicional del romance de *Mambrú* (18.D.8) que le había enseñado su madre⁶⁰². Fue el primero de los numerosos *Mambrúes* que recogimos en la República Dominicana durante nuestra breve visita, en la que pude constatar que el romance de *Mambrú*, como parte del repertorio infantil, es probablemente el tema romancístico más extendido en el país: todos aquellos a los que entrevisté lo conocían y la mayor parte lo cantaba. La gran mayoría de la población lo sabe porque lo aprendió en la infancia, tradición que sigue hoy viva pues casi todos los niños y niñas lo cantan en los corros y rondas de sus juegos infantiles. Tanto ellos como adolescentes, jóvenes o señoras y señores

⁶⁰⁰ Andrés Manuel Martín Durán, “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, ob. cit.

⁶⁰¹ Es obligado reconocer y manifestar mi agradecimiento a Carmen Valero Espinosa, Carmen Rivas Lorente, Pilar Criado Fernández y Joaquín Yangüela Terroba, quienes generosamente me invitaron a acompañarlos en la visita que hicieron a República Dominicana para desarrollar un programa de prevención del contagio de sida entre madres gestantes portadoras y sus bebés, proyecto que llevó a cabo la ONG Comisión Ciudadana Antisida de La Rioja, en colaboración con Caritas Rioja. Durante mi visita pude comprobar el altruismo de los miembros del equipo, quienes no dudaron en poner dinero de su bolsillo para emprender nuevos objetivos no cubiertos con el presupuesto de la ONG.

⁶⁰² Mariana además recordó, entre un sinfín de canciones del repertorio infantil que nos cantó, el *incipit* del romance de *Don Gato*, que había aprendido de su madre:

Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado.

de todas las edades se ofrecieron a interpretarlo en las localidades en que realizamos estas primeras calas romancísticas en República Dominicana. Y así, al oír cantar a Mariana el tema de *Mambrú*, el otro miembro dominicano del grupo, Julio César Campusano Núñez, nos cantó una versión similar (18.D.7) a la de Mariana, con un verso más, que había aprendido en su infancia en la localidad de Mano Guayabo, en el Distrito Nacional de Santo Domingo⁶⁰³. Durante nuestro viaje pudimos recoger más textos similares, con ligeras variantes, de esta versión *vulgata*⁶⁰⁴ dominicana ritualizada en el repertorio infantil⁶⁰⁵: en Las Terrenas, interpretado por Flérida Castillo Polanco⁶⁰⁶, y en

⁶⁰³ Julio César nos cantó además un amplísimo repertorio de canciones infantiles y de cuna, entre otras *Señora Santa Ana*. También tuvo la gentileza de invitarnos a visitar el hogar de su familia en Mano Guayabo para conocer a su madre y a sus hermanas, ya que creía estar seguro de que tanto ellas como sus vecinas sabían esas “cancioncitas” que estábamos buscando. Unos días más tarde, como se relata más adelante, comprobamos que Julio César estaba en lo cierto. Los pormenores de esta provechosa visita se detallan *infra* con el fin de seguir el relato cronológico de la estancia. Es obligado señalar la hospitalidad, el interés y la calurosa acogida que tanto en esta como en la posterior estancia que realicé en 2003 me brindaron Julio César y su familia, magnífico ejemplo de bonhomía, amistad y generosidad dominicanas, a quienes agradezco expresamente su cordialidad, su cariño y todas las atenciones recibidas.

⁶⁰⁴ Ana Valenciano (en “Las jerarquías del romancero tradicional moderno”, ob. cit., p. 274) define así las versiones *vulgatas*:

versiones que [...] suelen cantarse acompañadas de una misma melodía. Todas ellas pertenecen con pleno derecho, por rasgos formales, al género romancístico; todas cuentan una historia que puede seguir manteniendo su funcionalidad y lo hacen a la manera de los romances tradicionales, visualizando el desarrollo de la acción mediante el diálogo que mantienen los dos personajes. Sin embargo, y a diferencia del modo en que han evolucionado otra “categoría” de versiones, algunas de estas muestras que, como las demás, coinciden en la *fábula* definitoria de un determinado romance, flaquean en lo que atañe a su “tradicionalidad” pues, salvo en el nivel más superficial, parecen haber adquirido la fijeza que casi correspondería a la de un texto escrito y, difícilmente, podrán modificarse en el curso de su transmisión del modo que lo han hecho las versiones más “tradicionales”.

⁶⁰⁵ Por ello los textos que recolectamos son más breves y están más estragados que los publicados a mediados del siglo XX por Edna Garrido y Flérida de Nolasco. Para no saturar el corpus de textos del romancero antillano con un sinnúmero de textos idénticos, los reproduzco en nota a pie de página cuando correspondan a esta versión *vulgata* ritualizada.

⁶⁰⁶ Versión de Las Terrenas (provincia de Samaná), cantada por Flérida Castillo Polanco, de 47 años. Recogida el 22.3.2001 en Las Terrenas por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero.

Mambrú se fue a la guerra, muy pronto volverá.
2 Ahí vienen los soldados, ¿qué noticias traerán?
- La noticia que traigo: Mambrú se ha muerto ya. -
4 La caja era de pino, la tapa de cristal.
Encima de la tapa un pajarito va.

Al cantar se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. El primero con el estribillo intercalado *¡qué dolor, qué dolor, qué pena!* y el segundo con el estribillo intercalado *¡qué do-re-mi, qué do-re-ma!*

Además ese mismo día en Las Terrenas nos cantaron fragmentos del romance de Mambrú: Damalis Martínez Marte (23 años, natural de Las Terrenas), Rosaura Mariano Belén (18, Santo Domingo), Juan de León Martínez (43, Santo Domingo), Juan Martínez Emeterio (31, San Cristobal) y Sacanda Sameli Yeslebie (19, Las Terrenas). Los fragmentos comprendían

Santo Domingo, cantados por Milda Moscoso Amorós⁶⁰⁷ y por un grupo de adolescentes formado por Rosa Ready Valerio, Diana Carolina Mercedes Carrasco, Jacquelin Aquino Ogando, Caris Galván Fernández, Keila Aquino y Yahaira Soto Guerrero, quienes lo cantaron a coro⁶⁰⁸.

Mención aparte merece lo que aconteció durante la interpretación del romance por estas seis jovencitas dominicanas y que constituye una de las anécdotas más entrañables de mi experiencia como recolector por tierras antillanas: nos encontrábamos Antonio Mittendorfer y yo visitando la catedral de Santo Domingo cuando un grupo de adolescentes, quienes se presentaron como estudiantes de Turismo, nos abordó en el atrio del templo con el fin de hacernos una entrevista. Nosotros nos brindamos a ello con la condición de que ellas a continuación se prestaran a ser entrevistadas por nosotros, lo cual fue tomado en principio por ellas como broma, seguramente como una gracia excéntrica de turistas que querían divertirse. Cuando terminaron su encuesta, que perseguía saber cuál era la opinión de los visitantes extranjeros acerca de

poco más de los dos versos iniciales del romance. No los publicamos porque son idénticos a los versos iniciales de otros textos reproducidos en este trabajo.

También en Puerto Plata, el 19 de marzo, Arisela Santana Santos (21, Puerto Plata) cantó el inicio del romance con una ligera variante:

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.

2 Se irá para diciembre y no sé cuando vendrá.

⁶⁰⁷ Versión de Santo Domingo cantada por Milda Moscoso Amorós, de 54 años. Recogida el 21.3.2001 en Santo Domingo por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.

2 Vendrá para las Pascuas, Pascua de Navidad.

Ahí vienen tres soldados, ¿qué noticias traerán?

4 - La noticia que traigo: Mambrú ha muerto ya. -

La caja era de pino, la tapa de cristal.

6 Encima de la tapa un pajarito va

cantando el pío, pa.

Al cantar se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios (con la excepción del último). El primero con el estribillo intercalado *¡qué dolor, qué dolor, qué pena!* y el segundo con el estribillo intercalado *¡qué do-re-mí, qué do-re-fa!*

⁶⁰⁸ Versión de Santo Domingo, cantada por Rosa Ready Valerio (16 años), Diana Carolina Mercedes Carrasco (15 años), Jacquelin Aquino Ogando (14), Caris Galván Fernández (13), Keila Aquino (15) y Yahaira Soto Guerrero (17). Recogida el 21.3.2001 en Santo Domingo por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero.

Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.

2 Ahí vienen los soldados, ¿qué noticias traerán?

- Las noticias que traigo: Mambrú se ha muerto ya. -

4 La caja era de pino*, la tapa de cristal.

Encima de la tapa un pajarito va.

*Rosa Ready, quien lleva la voz principal del coro, canta la variante vidrio, pero el resto del grupo la corrige, afirmando que lo correcto es cantar pino.

Al cantar se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. El primero con el estribillo intercalado *¡qué dolor, qué dolor, qué pena!* y el segundo con el estribillo intercalado *¡qué dolor de mí, qué dolor de ma!*

los servicios turísticos en la zona colonial capitalina, nosotros empezamos, con cierto estupor de las muchachitas, la nuestra. Superada la sorpresa inicial, participaron de forma entusiasta y nos cantaron un nutrido repertorio de canciones infantiles, entre las cuales la única que conocían de tema romancístico era la de *Mambrú*. La estaban cantando a coro en un atrio catedralicio repleto de turistas, cuando vimos que se acercaba hacia nosotros un anciano con rostro perplejo que las miraba fascinado y sorprendido. Se paró delante de ellas y comenzó a cantar la canción de *Mambrú*, con la misma melodía con la que la cantaban las adolescentes dominicanas pero en francés. De repente los rostros alucinados fueron los de las jovencitas dominicanas, perplejas también a su vez porque un anciano extranjero conociera “su” *Mambrú* y además lo cantara en una lengua que no entendían. El señor les preguntó en francés cómo podían saber ellas, casi todas mulatas, en otro continente y en otra lengua, una de las canciones más representativas del repertorio francés de canciones infantiles. Como ni el francés sabía español, ni las chicas dominicanas francés, tuve el placer de servir como intérprete en aquel maravilloso reencuentro de tradiciones folclóricas que habían atravesado océanos y recorrido continentes, y explicar someramente la historia de este viaje de *Mambrú* desde Europa a tierras americanas. Al final las chicas dominicanas y el señor francés cantaron juntos la canción de *Mambrú*, cada uno en su idioma, componiendo una de las más satisfactorias y pintorescas escenas que he vivido como recolector. El resto de turistas festejaron la magia del momento con un abundante número de fotografías.

Anécdotas aparte, lo más provechoso de esta primera estancia en la República Dominicana fue la visita que el 23 de marzo realizamos al hogar de Julio César Campusano Núñez, quien nos invitó a conocer a su familia en Mano Guayabo. Allí, la madre de Julio César, doña María de los Reyes Núñez Rodríguez, de 75 años, junto a cinco de sus quince hijos, varios nietos y algunas vecinas, recitaron versiones del romance de *Las señas del esposo*, de *Hilo de oro* y fragmentos de los *Delgadina* y de *La Virgen y el ciego*. Cantaron también una versión del tema de *Don Gato* de origen libresco⁶⁰⁹, y otras

⁶⁰⁹ El romance no es tradicional sino de origen libresco pues la informante, Luz del Carmen Campusano Núñez, hija de María de los Reyes, lo aprendió en su infancia en un libro de texto escolar. No obstante, creemos pertinente e interesante publicarlo puesto que Luz del Carmen

tradicionales del romance de *Monja por fuerza*, del de *Mambrú* y del tema de *Santa Catalina* seguido por el de *Marinero al agua* (17.D.1), la primera de la que se tiene noticia en que ambos temas aparecen ligados en la tradición dominicana. Un total de casi una decena de temas romancísticos⁶¹⁰, todos tradicionales con la excepción de *Don Gato*, la mayor parte de los cuales fueron aprendidos por las hijas de María de los Reyes, quienes se las han enseñando a su vez a sus hijos, con lo que la continuidad de la tradición parece asegurada en el hogar de esta entrañable y ejemplar familia dominicana.

es profesora de enseñanza primaria y se lo ha enseñado a varias generaciones de niños dominicanos, cantándolo con una *performance* muy divertida y didáctica en la que ha introducido variantes de cosecha propia con fines pedagógicos: enseñar a los niños algunos números y las palabras que designan los objetos y los animales mencionados en el texto. El texto del romance, recogido en *Mano Guayabo* por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 23.3.2001, es el siguiente:

- Estaba el señor don Gato sentadito en el tejado.
 2 Llegó la señora gata con su vestido planchado,
 con sus medecitas blancas y zapatitos de plata.
 4 Don Gato, por darle un beso se cayó desde el tejado
 y se rompió la cabeza y se descompuso un brazo.
 6 Don gato hace testamento por lo mucho que ha robado:
 seis barras de longaniza y diez libras de tasajo.
 8 Los ratones, de contento, se visten de colorado
 dándole gracias a Dios porque se murió don Gato
 10 que les hacía correr con el rabito parado.
 Las gatas se ponen luto, los gatos, mitones negros,
 12 y los gatitos chiquitos hacen miao, miao, miao,
 murrumumiau, miao, miao.

Se canta repitiendo los segundos hemistiquios tras el estribillo *murrumumiau, miao, miao*.

⁶¹⁰ Las versiones de los romances de *Las señas del esposo* y de *Hilo de oro* y un fragmento del de *Delgadina* fueron recitados por María de los Reyes Núñez Rodríguez, de 75 años. Juana Ramírez Correa, de 70 años, recitó una versión del romance de *Las señas del esposo* y cantó un fragmento del de *Delgadina*. Los temas de *Don Gato*, de origen libresco, y de *Santa Catalina* seguido del de *Marinero al agua* fueron cantados por Luz del Carmen Campusano Núñez, quien se negó a dar datos sobre su edad. La versión de *Monja por fuerza* fue cantada por María de los Reyes y Luz del Carmen. El fragmento de *La Virgen y el ciego* fue recitado por Isabel Campusano Núñez, de 29 años. La versión de *Mambrú* fue cantada por María de los Reyes Núñez Rodríguez, Juana Ramírez Correa, Luz del Carmen Campusano Núñez, Isabel Campusano Núñez y Julio César Campusano Núñez, de 43 años. En mi segunda estancia en Dominicana en el año 2003 volví a visitar el hogar de los Campusano Núñez y otra vez todos reunidos volvieron a regalarme una velada folclórica en la que interpretaron de nuevo todos estos romances, añadiendo nuevos versos que no recordaron en la primera de mis visitas, junto a otros temas de los que no se acordaron en aquella ocasión. Por ello he considerado más conveniente reproducir los textos completos de las versiones *infra*, cuando pase a detallar mi segunda estancia en República Dominicana, en el último cuatrimestre de 2003, con la excepción de los cantados por Luz del Carmen Campusano Núñez, quien no pudo estar entonces presente sino al final de la sesión, cuando ya la intempestiva hora de la madrugada hacía más que prudente dar fin a la velada.

IV.11. ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS EN EL AÑO 2003 DE ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: EL DISTRITO NACIONAL DE SANTO DOMINGO

Una vez constatada la pervivencia del romancero de tradición oral en la República Dominicana, creímos conveniente realizar una encuesta romancística más ambiciosa, que se prolongara durante un mayor número de semanas y que comprendiera un área geográfica más extensa⁶¹¹. Invitado por la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)⁶¹², esta segunda estancia tuvo lugar entre el 17 de octubre y el 20 de diciembre de 2003.

Dos años y medio después de mi primera visita, el 1 de noviembre de 2003, volvía al hogar de los Campusano Núñez donde de nuevo Julio César organizó una entrañable velada folclórica en la que a la luz de las velas los miembros de su familia y algunas vecinas recitaron e interpretaron un gran número de canciones, poemas y cuentos folclóricos, y entre ellos una decena larga de temas romancísticos. La matriarca del clan, María de los Reyes Núñez Rodríguez, de 78 años, recitó en solitario una versión del tema de *Las señas del esposo* (2.D.12) y otra del de *Hilo de oro* (14.D.9), y cantó una versión fragmentaria del romance de *Delgadina*⁶¹³ y el comienzo del de *Santa*

⁶¹¹ Para ello conté con una *Ayuda económica para estancias breves en centros de investigación extranjeros* concedida por la Dirección de Investigación de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, a la que pude optar por mi condición de becario dentro del *Programa de formación del personal investigador* de la dicha comunidad autónoma.

⁶¹² La doctora Inés Constanzo, decana de la Facultad de Humanidades, fue quien tuvo la gentileza de cursarme la invitación. Es obligado reconocer la generosidad con la que me recibió y la ayuda y asesoramiento que me brindó en todo momento. También he de agradecer la colaboración que me prestaron todos los miembros de la UNPHU, en especial el profesor José Cavanés, Patricia Reynoso y Luz Ángel Altagracia. Gratitud que así mismo he de manifestar al padre Jesús Hernández, fundador de la Biblioteca Antillense Salesiana, por las facilidades que me brindó para acceder a los fondos de dicho centro, y a Mariví Núñez Fidalgo y a David Álvarez Martín, profesores de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, quienes pusieron a mi disposición las instalaciones de dicha universidad en Santo Domingo y me ofrecieron su apoyo y cooperación en todo momento a lo largo de mi estancia.

⁶¹³ Reproduzco dicha versión fragmentaria:

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas;
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Su madre se iba a misa, su padre la enamoraba
4 y como ella no quería

.....
Al otro día siguiente Delgadina en la ventana:

6 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua
que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.

[Se asomaba a la ventana y pedía agua a la madre, a las hermanas, al padre.
Cuando ella murió:]

8 La cama de Delgadina está llena de Angelitos
y la cama de su padre está llena de diablitos.

*Catalina*⁶¹⁴. Su vecina, Juana Ramírez Correa, de 73 años y natural de Mano Guayabo, recitó una versión de *Las señas del esposo* (2.D.13)⁶¹⁵ y cantó además el *incipit* de *Congoja de la Virgen en Belén*⁶¹⁶. Las dos juntas, María de los Reyes y Juana, cantaron versiones del tema de *Mambrú* (18.D.9) y del de *Monja por fuerza* (19.D.6), más una fragmentaria en la que se yuxtaponen varios motivos religiosos⁶¹⁷. Por su parte, una de las hijas de María de los Reyes, Isabel Campusano Núñez, de 32 años, cantó fragmentos de *La virgen y el ciego* y de *Santa Catalina + Marinero al agua*⁶¹⁸.

Si bien el repertorio de la familia Campusano Núñez y su vecina Juana Ramírez podría dar la impresión de ser un poco exiguo desde la perspectiva del conjunto de temas recogidos posteriormente en la encuesta romancística de 2003 por tierras de Quisqueya, para mí tuvo el gran valor de ser el primer indicio irrefutable de la pervivencia del romancero de tradición oral en la República Dominicana en el siglo XXI, así como el haber sido uno de los acicates que me animaron a realizar una nueva encuesta, adentrándome en los

⁶¹⁴ El fragmento es el siguiente:

Mandaron hacer una rueda de cuchillos y navajas.

2 - Sube, sube, Catalina, que allá en el cielo te llaman.

Se cantaba –repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo intercalado “sí, sí”– en un juego infantil en que una niña, que interpretaba el papel de Catalina, se sentaba en una silla. Cuando el romance llegaba al verso segundo del fragmento reproducido, la niña era levantada en la silla por el resto de los niños que jugaban.

⁶¹⁵ La versión es bastante similar, aunque con variantes, a la de María de los Reyes Núñez (2.D.12). La de Juana Ramírez además añade un verso más en el desenlace: en él aparece la voz del esposo (aunque para Juana dicha voz no es la del esposo de la protagonista pues este –me recordó– había muerto en la guerra). Juana me informó de que había algún otro verso que ya no recordaba con el que concluía el poema.

⁶¹⁶ El *incipit* es:

Cuando San José y la Virgen en el mundo caminaban.

⁶¹⁷ La versión fragmentaria es la siguiente:

Por aquí pasó María, más de noche que de día,

2 con un rosario en la mano rezando el Ave María.

- La madre que tenga hijos que me lo ayude a llorar

4 y la que no los tuviere que me lo ayude a buscar. –

Jesucristo se ha perdido, su madre lo anda buscando.

6 - Por aquí no ha pasado un lucero relumbrando.

⁶¹⁸ Reproduzco dichos fragmentos:

- No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,

2 que estas aguas corren turbias y no son para beber.

En Galicia hay una niña que Catalina se llama.

2 Mandó a hacer una rueda de cuchillas y navajas.

Ya la rueda estaba hecha

4 - ¿Cuánto me das marinero para sacarte del agua?

- Todo mi oro y mi plata y mi mujer de crianza.

campos y pueblos de la geografía quisqueyana tal como aconsejara más de seis décadas atrás Edna Garrido.

Aunque no era mi propósito, tuve que demorarme en Santo Domingo más de lo que pensaba y consideraba conveniente: en principio creí suficiente dos o tres semanas para hacer las presentaciones de rigor y para reunir en bibliotecas y archivos los textos romancísticos dominicanos, tanto inéditos como ya editados. Pero, como ya denuncié anteriormente, la lamentable situación de los archivos y bibliotecas dominicanos, así como su desastrosa gestión⁶¹⁹ y la escasa formación de los funcionarios que los atienden, hicieron que esta razonable previsión resultara a la postre errada y que mi estancia en Santo Domingo se prolongara durante mes y medio. En la capital no realicé encuestas sistemáticas, pues de sobra es sabido que no resultan demasiado provechosas las investigaciones de campo en ciudades con millones de habitantes, si bien aproveché, como tengo habitualmente por costumbre, aquellas situaciones o circunstancias que consideré convenientes para entrevistar a personas que me parecieran posibles portadoras de tradición folclórica. Aunque los resultados fueron muy parcos, pude constatar de nuevo en Santo Domingo que el tema de *Mambrú*⁶²⁰ era obligado en casi todos los corros y rondas infantiles, en los que también casi siempre estaba presente una versión del tema de *Monja por fuerza*, igualmente ritualizada en el repertorio de los niños y niñas dominicanos. Sirva el texto (19.D.5) que interpretó en Santo Domingo Candi Estefani Ferreira Mercedes, de 13 años, como ejemplo del tema de *Monja por fuerza* ritualizado en el repertorio infantil⁶²¹.

⁶¹⁹ Juicio que podría extenderse a la calamitosa gestión política y administrativa del país, entonces presidido por Hipólito Mejía, con cortes de luz y de agua –¡en un país tropical!– que empezaban a las ocho de la mañana y se prolongaban hasta las diez de la noche. La situación del país era ya catastrófica antes de que las inundaciones de octubre, noviembre y diciembre de 2003 agudizaran el desastre: una buena parte del territorio dominicano resultó aislado, con carreteras y puentes anegados y vías de comunicación cortadas. Por si fuera poco, y haciendo bueno el refrán *Al perro flaco todo son pulgas*, el 6 de diciembre la isla sufrió los estragos del paso del ciclón tropical *Odette*, como se detallará *infra*.

⁶²⁰ En la encuesta de 2003 estimé innecesario grabar el tema de *Mambrú* cuando se tratara de la versión *vulgata* ritualizada en el repertorio infantil. Consideré que no aportaría nada a mi tesis doctoral reproducir varios centenares de textos con mínimas e insignificantes variantes.

⁶²¹ Tampoco recogí en mis encuestas estas versiones ritualizadas del repertorio infantil del romance de *Monja por fuerza*, por las mismas razones expuestas en la nota anterior; y más en este tema romancístico, en el que la posibilidad de ampliar la sarta de objetos de que es desprendida por las monjas la involuntaria novicia da pábulo a que la imaginación pueril invente todo tipo de disparates.

IV.12. ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS EN EL AÑO 2003 DE ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: LA PROVINCIA DE OCOA

Desde Santo Domingo me dirigí a San José de Ocoa, localidad cabecera de la provincia de Ocoa, donde pude comprobar la pervivencia y la vitalidad del romancero de tradición oral en los campos dominicanos merced a las encuestas que llevé a cabo durante una semana, del 4 al 10 de diciembre, tanto en la capital como en sus alrededores⁶²². La veta romancística más rica y fructífera la encontré en tres generaciones de transmisores de la misma familia: Lorenza Rodríguez Mateo, “Loren”, una vigorosa anciana centenaria⁶²³ que había enseñado su repertorio tradicional a su sobrina Lidia Ramírez Soto, de 85 años, a quien Lorenza crió en la infancia; a su vez, la hija menor de Lidia, Nuri Soto Ramírez, quien a sus 35 años era una informante excepcional, había aprendido la mayor parte del repertorio de ambas. Lorenza era natural de Peralta de Azua, en la provincia de Azua, donde aprendió todo el repertorio folclórico que enseñó a su sobrina. Las tres juntas, de dos en dos, o por separado, interpretaron un extraordinario repertorio folclórico de poemas, canciones y cuentos tradicionales entre los que se encontraban más de una decena de temas romancísticos.

Lorenza cantó versiones de los romances de *Las señas del esposo* (2.D.14) y del perteneciente a la subtradición del Caribe en el que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (11.D.5), más un fragmento del de *Blancaflor y Filomena*⁶²⁴; además recitó versiones del romance de *Madre, a la*

⁶²² Los estragos del paso del ciclón tropical *Odette* por la provincia de Ocoa el 6.12.2003 me impidieron continuar mis encuestas en los campos y pueblos de la provincia por más días, tal como había planeado inicialmente. Tras el paso de *Odette*, que inundó carreteras, derribó puentes y anegó caminos, la mayor parte de las vías de comunicación estaban impracticables y los traslados por la zona, en cuanto te apartabas de las escasas vías asfaltadas, no eran nada aconsejables, pues la mayoría de los caminos estaban impracticables.

⁶²³ La edad de Lorenza nadie la sabía de forma exacta ya que cuando nació ninguna persona registró su nacimiento, lo cual era habitual en las zonas rurales de la República Dominicana hasta bastante entrado el siglo XX. Según sus hijas, Lorenza nació en el siglo XIX y tendría alrededor de 105 años. Un vecino de la familia presente en nuestra conversación defendía en cambio que Lorenza acabaría de cumplir los 90 años, pues el padre de este vecino nació en 1913 y Lorenza y él eran, más o menos, de la misma edad. Otro detalle pintoresco más en lo que respecta a Lorenza era su nombre ya que oficialmente se llamaba María Hortensia, aunque nadie la conocía como tal; como nació el día de san Lorenzo, se quedó para siempre con el nombre de Lorenza.

⁶²⁴ Dicho fragmento es el siguiente:

puerta hay un niño (30.D.3) y fragmentos de *La Virgen y el ciego* y de *Delgadina*⁶²⁵.

A Lidia, su sobrina, que a sus 85 años conserva una memoria privilegiada, le debemos los primeros versos recogidos en la tradición oral quisqueyana del tema de *Silvana* (5.D.1), de cuya presencia no se tenía hasta ahora noticia en República Dominicana y del que apenas se conocían cinco textos en Hispanoamérica (los de una versión cubana que se continúa con versos del de *Delgadina* y otros cuatro fragmentos del romance recogidos en Puerto Rico). Se trata de una versión *sui generis* con versos desconocidos. Lidia la interpretó en forma de cuento narrado en el que se intercalaban cantados los versos del romance. Esta tendencia a la prosificación de algunos temas romancísticos en la República Dominicana fue ya señalada por Manuel Rueda⁶²⁶ y ha sido corroborada en mis encuestas, ya que, además del tema de *Silvana*, se publican en esta tesis doctoral textos dominicanos de los de *Delgadina* y de *Gerineldo* en los que se utiliza tanto el verso como la prosa para componer las versiones del tema (4.D.6, 3.D.6, 3.D.9 y 3.D.10). Lidia también fue la informante de una versión del tema de *Gerineldo*, cuyo final se remata con el romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*, en la forma mencionada de cuento narrado (3.D.6). Además cantó versiones del tema de *Albaniña* (8.D.5) y de *Delgadina* (4.D.5) y recitó el tema de *Don Gato* (13.D.9) y fragmentos del de *Blancaflor y Filomena* y del de *Madre, a la puerta hay un niño*⁶²⁷. Asimismo debemos a Lidia la primera versión tradicional

Allí está señá María sentadita en su balcón
2 con sus tres hijas al lado Filomena y Blancaflor.

⁶²⁵ El fragmento de la versión de *La Virgen y el ciego* es el siguiente:

Caminito, caminito, caminito de Belén,
2 por ser el camino lejos pidió el niño que beber.
- No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
4 que el arroyo viene turbio y no se puede beber.

Del de *Delgadina* no recordaba el comienzo:

.....
Cuando mi madre iba a misa mi padre le enamoraba.
2 - No lo quiera el Dios del cielo ni la hostia consagrada.

.....
Cogieron a Delgadina, la metieron en el cuarto.
4 Ni le daban de comer ni le daban de beber.

.....
San José se paraba en la ventana.

⁶²⁶ Manuel Rueda: *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., pp. 39-41.

⁶²⁷ Dichos fragmentos son los siguientes:

Allí está doña María sentadita en su balcón
2 con sus dos hijas al lado, Filomena y Blancaflor.

documentada en la República Dominicana de la canción narrativa *Atropellado por un tren*, cuyo texto inédito se publica *supra* en esta tesis doctoral⁶²⁸.

Por su parte, Nuri, la hija de Lidia, recitó en solitario el tema de *Don Gato* (13.D.7) y cantó versiones del de *Silvana*⁶²⁹, del de *La Virgen y el ciego* (22.D.2) y del de *Gerineldo*, con un final que se remata con el romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* (3.D.5)⁶³⁰, así como un fragmento de *Delgadina*⁶³¹ y una versión mal recordada de *Las señas del esposo* (2.D.25). Es interesante confrontar esta versión fragmentaria de *Las señas del esposo* (2.D.25) con la versión completa (2.D.15) cantada por la misma informante en compañía de su madre, Lidia Ramírez Soto, quien llevó la voz principal en la interpretación conjunta de ambas. En dicha versión a dúo hay significativas variantes textuales respecto al texto fragmentario que interpretó primeramente Nuri en solitario. Estamos ante un fenómeno de interferencia entre versiones y variantes que circulan en la misma área geográfica y que podrían dar pie, como ocurre en el caso de Nuri, a modificaciones textuales en el proceso de transmisión oral, cambios intrínsecos por la propia esencia de la literatura oral caracterizada por la noción de apertura del texto literario⁶³². De todas ellas, la variante más significativa y reveladora es la del verso cuarto: la permuta de “*Mi marido es alto y rubio / y es tipo paragoné*” por “*Él es alto, blanco y rubio / y tan galante como usted*” que se debería, según la propia Nuri, a una invención personal de ella misma ya que, como me aclaró al preguntarle al respecto, “*cambió la versión de su madre porque le parecía el verso más bonito así de esta manera*”.

Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que una estrella
2 y está muerto de frío porque en duda viene en cueros.
-Díle que dentre que se calentará
4 porque en esta tierra no hay caridad.

⁶²⁸ Véase el capítulo II.7 de esta tesis doctoral.

⁶²⁹ El texto del romance es idéntico al que interpretó su madre (5.D.1).

⁶³⁰ Aunque el tema de *Gerineldo* se narraba como cuento en el que se intercalaban cantados los versos del romance, Nuri cantó esta versión del tema sin la parte narrada, con los versos del romance únicamente. Nuri explicó que la historia tenía sentido completo solo con los versos y que ella a veces lo cantaba así, sin la parte prosificada, mientras hacía las faenas domésticas. Nuri dijo que lo normal era contar el cuento: “*porque en el cuento se explican por qué casan las cosas y cómo pasan las cosas*”.

⁶³¹ Dicho fragmento es el siguiente:

Cuando mi madre iba a misa mi padre me enamoraba,
2 y yo cuando ella venía, todito se lo contaba.

⁶³² Véase Diego Catalán: “Los modos de producción y <<reproducción>> del texto literario y la noción de apertura”, en *Arte poética del Romancero oral*, I, ob. cit., pp. 159-186.

Lidia y Nuri juntas cantaron también una versión de *Las señas del esposo* (2.D.15) y recitaron otra de *La Virgen y el ciego* (22.D.3).

En total, más de una docena de temas romancísticos tradicionales, entre ellos los primeros versos recogidos en la República Dominicana del tema de *Sivana* y romances tan singulares en Hispanoamérica como el de la subtradición antillana en el que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*; una cosecha muy fructífera que confirmaba de nuevo la pervivencia de la tradición romancística en núcleos familiares de la República Dominicana y que a la vez era buena prueba de la vitalidad del romancero en tierras quisqueyanas; todo ello nos hace albergar fundadas esperanzas de que las voces del romancero han de seguir vivas por tierras dominicanas al menos durante la primera mitad del siglo XXI, a la espera de que nuevas encuestas acerquen a los estudiosos del folclore y de la literatura oral a otros núcleos familiares portadores de una tradición guardada celosamente desde hace siglos y que podría permanecer aún inédita para la investigación científica.

Además de interpretar el repertorio de temas romancísticos que hemos detallado, Lidia Ramírez Soto y su hija Nuri Soto Ramírez me explicaron cuándo y dónde se cantaban los romances y se contaban los cuentos: era durante la prima noche, mientras Lidia realizaba en su hogar los oficios domésticos, cuando cantaba para entretener a su familia en las veladas nocturnas hasta la hora de dormir.

Aunque esta familia con varias generaciones de informantes fue la veta romancística más rica que encontré en Ocoa, no fueron los únicos portadores de tradición que entrevisté. Otra mujer natural de Azua, Altagracia Rafaela Basora Jerónimo, conocida por todos en el lugar como “Negra”, cantó versiones tradicionales de los romances de *Las señas del esposo* (2.D.16) y del de *Madre, a la puerta hay un niño* (30.D.4) y fragmentos del de *Delgadina*⁶³³ (también del tema de *Las tres cautivas*⁶³⁴, que como ya he explicado *supra* no

⁶³³

A los tres o cuatro días Delgadina en la ventana

2 alcanzó a ver su hermana jugando juegos de damas:

- Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,

4 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.

⁶³⁴

Reproduzco su versión:

En el campo moro, en la verde oliva,

2 donde cautivaron tres hermosas niñas.

incluyo en mi corpus). Todos los romances los aprendió de su madre, incluida la versión del tema de *Las señas del esposo*, que no aprendió como parte de ningún juego de niños; así pues, esta versión del tema no formaría parte del repertorio infantil.

Por su parte, Dircia María Andújar Martínez, de 71 años y natural de Ocoa, cantó un extenso fragmento del tema de *Delgadina*⁶³⁵, María Antonia Díez Solano y su hermana María Cristiana Díez Solano⁶³⁶ también cantaron fragmentos de *Delgadina* y de *Blancaflor y Filomena*⁶³⁷ y Juana Margarita Castillo Hernández recitó los versos iniciales de *Blancaflor y Filomena*⁶³⁸.

Un día en la playa me encontré un buen viejo,
4 me encontré un buen viejo que así me decía:
- ¿Dónde vas buen viejo, camina y camina?
6 - A buscar tres hijas que perdí hace días.
- ¿Cómo se llamaban esas tres cautivas?
8 - La mayor, Constanza, la menor, Sofía,
y la más chiquita es mi Rosalía.

⁶³⁵ La versión fragmentaria del tema de *Delgadina* es la siguiente:

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.
4 No quiso ni a Dios ni al rey, ni a la hostia consagrada
La trancaron en un cuarto, no la daban qué comer,
6 no le daban qué comer, ni tampoco qué beber.
Y a los tres días siguientes le abrieron una ventana,
8 con la punta de su pelo las lágrimas se limpiaba:
- Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un jarro de agua
10 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Quítate de ahí, Delgadina, bendita descornudada,
12 bien pudiera que habías hecho lo que el rey padre ordenaba. -
Delgadina se quitaba muy triste y acongojada,
14 con la punta de su pelo las lágrimas se limpiaba.

⁶³⁶ María Antonia Díez Solano, de 83 años, y su hermana María Cristiana, de 75, vivían junto a sus hijos y nietos en Las Lagunetas, una zona rural aneja a San José de Ocoa, que fue devastada en el año 1979 por el ciclón tropical David. Entonces las autoridades de la época les prometieron ayudas para paliar y superar la catástrofe natural, pero sus habitantes denunciaban que solo habían recibido, de aquella y de las sucesivas administraciones, promesas que se fueron renovando en cada campaña electoral y que todos y cada uno de los presidentes que han gobernado la República Dominicana fueron incumpliendo. La situación de absoluta indigencia en que sobrevivían desde hacía veinticinco años las familias que habitaban este poblado, al que solo se podía acceder por veredas que cuando llovía eran anegadas por los torrentes, hería el alma de cualquier ser humano: mujeres vestidas con harapos que apenas llegaban a cubrir sus vergüenzas, niños mal nutridos, descalzos y desnudos, condenados a una vida gregaria junto a cochinos, gatos y gallinas, y carentes, como sus madres embarazadas, de las más mínimas condiciones higiénicas; chabolas levantadas con maderas y hojalata, sin luz, con pisos que carecían de cualquier tipo de solado si no era la propia tierra de la ladera donde estas infraviviendas estaban construidas y que se convertían en lodazales con los frecuentes aguaceros, con techos también de hojalata que cobijaban malamente del ardiente sol y de las abundantes lluvias de este país tropical que exhibe por el mundo su imagen de paraíso lleno de *resorts* y palacios turísticos, pero que debería avergonzarse de permitir en su territorio la existencia de situaciones de paupérrima miseria como la referida.

⁶³⁷ Reproduzco dichos fragmentos:

Aunque lo lógico y razonable hubiera sido seguir haciendo encuestas en Ocoa o en Azua, origen de casi la totalidad de las versiones recogidas, un contratiempo imprevisible obligó a cambiar mis planes: el ciclón tropical *Odette* pasó el 6 de diciembre de 2003 por el suroeste de la República Dominicana de forma devastadora: inundó campos, anegó carreteras, destruyó puentes y caminos y acabó con la vida de varias personas. El suroeste del país se transformó en un gran lago que hacía intransitable sus zonas rurales. Como la situación podía prolongarse durante varias semanas, tras permanecer dos días incomunicado en San José de Ocoa determiné aprovechar las vías de comunicación abiertas y dirigirme al norte del país, donde *Odette* apenas había causado estragos al ser detenido por las altas cumbres de la Cordillera Central situada en medio de la isla. Fue una lástima porque con las versiones de romances tradicionales y las informaciones que recogí en Ocoa, hay pruebas suficientes no solo para afirmar la pervivencia y la vitalidad del romancero de tradición oral en Ocoa, sino para suponer lo mismo de las vecinas provincias de Azua y Peravia, donde estoy convencido que una encuesta de campo sistemática nos ofrecería un amplio repertorio de temas romancísticos.

Señores, este era un rey que tenía tres hijitas,
 2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa con su padre la dejaba,
 4 su padre la enamoraba.

 A los tres días siguientes

 6 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un jarro de agua
 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 8 - Quítate de ahí Delgadina

 - Corran, corran, llévenle agua a Delgadina
 10 que el alma la tiene seca y la vida se le acaba.

Allí está doña María sentadita en su balcón
 2 con sus dos hijitas al lado Filomena y Blancaflor.
 Turquino pasó pa arriba, Turquino pasó pa abajo,
 4 se enamoró de una de ellas
 y cuando pasó pa abajo se ha llevado a Filomena.

⁶³⁸ Dichos versos iniciales fueron los siguientes:

Estaba doña María sentadita en su balcón
 2 con sus dos hijas al lado Filomena y Blancaflor.
 Por allí pasó Tarquino

IV.13. ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS EN EL AÑO 2003 DE ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: PROVINCIAS DE SANTIAGO, ESPAILLAT Y PUERTO PLATA

Este cambio obligado de ruta hacia el norte de la República Dominicana, por las provincias de Santiago, de Espaillat y de Puerto Plata, fue igualmente fructífero y provechoso. El resultado de mis investigaciones folclóricas por esta región septentrional terminó de convencerme de que en la mayor parte de las aldeas y campos dominicanos podemos oír todavía en pleno siglo XXI la centenaria voz del romancero y recoger versiones tradicionales con las que ampliar el aún reducido corpus de textos dominicanos, incorporando incluso nuevos temas de los que todavía no hay noticia en la República Dominicana. Buena muestra de ello son los textos romancísticos que recogí en tan solo cinco días por la zona, en la encuesta de campo que realicé desde el 11 al 15 de diciembre de 2003.

Para mi periplo recolector por las provincias de Puerto Plata, Espaillat y Santiago, tomé como base logística la capital de esta última provincia, Santiago de los Caballeros, la segunda ciudad del país. Allí conté con el generoso y entusiasta apoyo de Ana Rosa Betances, Carmen Ramos García, Margarita, Elio y el resto de los miembros de la Fundación Mujer-Iglesia⁶³⁹, a quienes

⁶³⁹ La Fundación Mujer-Iglesia es una institución católica progresista (y por ello a menudo enfrentada con la jerarquía eclesiástica) con sede en Santiago de los Caballeros y dedicada a promover la igualdad, el desarrollo y la educación de la mujer dominicana, tanto en áreas rurales como en suburbios urbanos, con el fin de erradicar la triple marginalidad –ser mujer, ser pobre y carecer de educación– que sufren las mujeres campesinas o que viven en zonas suburbanas, es decir, carentes de los servicios básicos esenciales: escuelas, agua, luz, hospitales, transporte o carreteras. La Fundación tiene también como objetivo denunciar y combatir el tremendo machismo imperante en el campo dominicano, en el que el ocio se entiende como monopolio exclusivo del hombre (con bares, billares o galleras, en los que las mujeres son mal vistas y en los que, en caso de frecuentarlos, ponen en entredicho su reputación) y donde a la mujer se le recrimina cualquier actividad social de formación o esparcimiento salvo acudir a la iglesia. Las integrantes de la Fundación, cuya responsable es Ana Rosa Betances, recorren los campos y localidades rurales, así como zonas marginales urbanas, promoviendo actividades para fomentar la igualdad hombre-mujer, concienciar a las mujeres de sus derechos y desenmascarar los falsos roles impuestos que las condenan, en una cultura patriarcal de la que la misma Iglesia es un buen ejemplo, a una sumisa aceptación acrítica de las supuestas limitaciones e inferioridad intrínsecas a su condición femenina. Conocí a los miembros de la Fundación Mujer-Iglesia en mi primera visita a la República Dominicana en 2001 ya que colaboraban en el proyecto de la Comisión Ciudadana Antisida de La Rioja, ONG a la que, como ya expliqué *supra*, acompañé en mi primer viaje a República Dominicana. Se brindaron entonces a colaborar generosa y desinteresadamente en mis investigaciones, invitándome a acompañarlos en sus visitas a las comunidades rurales. Aunque en el año 2001 la brevedad de mi visita me imposibilitó aprovechar tan interesante ofrecimiento, convinimos en postergarlo para una futura ocasión, que surgió dos años más tarde, al final de mi estancia en 2003.

debo agradecer no solo el apoyo y el cariño que me ofrecieron en todo momento sino también los medios que pusieron a mi disposición y la posibilidad, que tan generosamente me brindaron, de poder acompañarlos en sus visitas a las aldeas y comunidades campesinas situadas en los montes colindantes de dichas tres provincias donde llevaban a cabo su encomiable labor.

Junto a Ana Rosa Betances y a Carmen Ramos García⁶⁴⁰, comencé mi labor recolectora en Amaceyes, Guayabillo y San Víctor, poblaciones del municipio de Moca, en la provincia de Espaillat. Versiones tradicionales aprendidas en el seno familiar del romance de *Las señas del esposo* nos recitaron Teresa Ramírez Vázquez, de 97 años, en Amaceyes (2.D.17) y María Antonia Santana Bautista, “Mélida”, de 78, en San Víctor (2.D.18), quien también nos narró un relato prosificado en forma de cuento, lleno de gracejo, con versos residuales del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.9), en el que afloran en la narración, como perlas poéticas exquisitas, versos del romance y en el que se hallan motivos trasvasados del cuento folclórico de *El esposo animal*, también conocido como *El monstruo como esposo* o *El rey lagarto*⁶⁴¹. Es una más de las versiones que recogimos en la encuesta de 2003

⁶⁴⁰ Agradezco muchísimo a Ana Rosa Betances y a Carmen Ramos que me acompañaran en mis encuestas por las provincias de Puerto Plata, Espaillat y Santiago, pues sin su colaboración mi labor encuestadora habría resultado más difícil. Para un hombre en solitario, salvo que sea sacerdote o pastor (e incluso en estos casos, no siempre), resulta complicado franquear la entrada de los hogares campesinos, en los que por el día suele estar únicamente la mujer, sin la presencia del marido ni tampoco de los hijos si estos están en edad escolar. En la nota anterior nos referimos al tremendo machismo imperante en el campo dominicano y a que el ocio de la mujer se reducía prácticamente a acudir a la iglesia si no querían poner en entredicho su reputación; obvia comentar que la visita sin acompañamiento de un forastero desconocido puede acarrear incómodos y delicados malentendidos a cualquier campesina que se encuentre sola en casa. Ni siquiera si se acredita un objetivo científico o académico pues, como también señalábamos en la nota anterior, a la mujer se le recrimina cualquier actividad social de formación o esparcimiento. La compañía de Ana Rosa y Carmen, personas admiradas y queridas en las comunidades que visitamos, además de facilitarme muchísimo el trabajo, pues su compañía me aseguraba la mejor disposición de las familias que nos acogían, garantizaba la reputación de las mujeres que nos recibían solas en sus hogares. Este aspecto de la compañía femenina no se suele prever al planificar encuestas folclóricas de campo, pero puede arruinar las mismas si no se tiene en cuenta. Burlonamente Ana Rosa y Carmen me comentaban que la única excepción que hacían tanto la comunidad como los maridos dominicanos eran los hombres japoneses, quienes por su circunspecta cultura y pudoroso trato no inspiraban desconfianza alguna y su visita en solitario a las campesinas dominicanas no daba pábulo a murmuraciones.

⁶⁴¹ El cuento folclórico de *El monstruo (animal) como esposo* aparece catalogado con el número 425A en el volumen dedicado a los cuentos maravillosos editado por Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 241-246. Véase también Julio Camarena Laucirica, *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, Santander, Aula de Etnografía-Universidad de

en que Gerineldo, como en algunas de las versiones que recolectó Manuel Rueda, es un jardinero real a cuyos encantos sucumbe rendida de amor la princesa. En este caso la historia de *Gerineldo* continúa, como en algunas de las versiones recogidas por el Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, con el tema de *La condesita*:

Gerineldo es una especie de Don Juan que tras abandonar a la princesa y vivir incontables peripecias encuentra nuevos amores en su ruta. Está ya ante el altar para casarse con otra cuando la fiel amada se presenta de improviso y reclama sus amores. El final feliz se impone....⁶⁴²

También en compañía de Ana Rosa Betances y Carmen Ramos me dirigí a Ceiba de Madera, localidad del municipio de Moca, donde la madre de la propia Carmen, Francisca Dominga García González, de 77 años, a medias nos cantó y a medias nos narró una versión del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.8) con una parte de la intriga prosificada, tal como empezamos entonces a acostumbrarnos a recolectar en la tradición dominicana, si bien en dicha versión del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* que aprendió Francisca Dominga García, y que se cantaba como ronda infantil a la que jugaban los niños en Ceiba de Madera, predominan los versos primigenios del romance sobre las partes prosificadas. Francisca además recitó versiones tradicionales de los romances de *Hilo de oro* (14.D.10) y de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.2), cantó una versión de *Mambrú* (18.D.10) y fragmentos de *Las señas del esposo* y de *Madre, a la puerta hay un niño*⁶⁴³.

Cantabria, 1995, pp. 36-38; A. M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1946, le da el nombre de *El lagarto de las siete camisas*.

⁶⁴² Manuel Rueda. *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., p.40.

⁶⁴³ Dichos fragmentos son los siguientes:

- ¿No me ha visto a mi marido?
- 2 - ¿Qué señas tenía el marido?
- En la muñeca derecha lleva un lebrero francés.
- 4 - su marido muerto es
y cuando murió me dijo que me case con usted.
- 6 - Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré
y si a los siete no viene a monja me meteré.
- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
- 2 llorando muerto de frío y sin duda viene en cueros.
- Entra el niño y se calienta, y después de calentado
- 4 le pregunta la patrona: -¿De qué tierra es su reinado?
- Mi madre es del cielo, mi padre también,
- 6 yo bajé a la tierra para padecer.

Unos días después, ya sin la compañía de Ana Rosa, volví a Ceiba de Madera junto a Carmen Ramos para entrevistar a Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años, quien regaló nuestros oídos con los romances tradicionales de tema religioso que le enseñó su abuelo como oraciones; de algunos no teníamos hasta ahora noticias de su presencia en la tradición quisqueyana, siendo los primeros textos dominicanos los que Albanelis nos recitó: los temas de *En el monte murió Cristo* (27.D.2), de *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo* (29.D.1) y de *Desde el huerto hacia el calvario+El rastro divino* (28.D.1). Albanelis cantó también una versión de *La Virgen y el ciego* (22.D.6) y otra de *El rastro divino* con asonancia en á-a (25.D.1). El acervo de romances de Albanelis Estrella sumado al resto de textos de tema religioso que recogimos en la encuesta de 2003 han enriquecido considerablemente el corpus de textos romancísticos dominicanos de dicho repertorio; de hecho, la colección de romances tradicionales dominicanos de tema religioso reunida por mí y mis colaboradores es la más rica de la que se ha dado noticia hasta la fecha.

También junto a Carmen Ramos recorrimos poblados y comunidades de las lindes montañosas que separan las provincias de Santiago y Puerto Plata. En Palo Quemado (municipio y provincia de Santiago) Lucía Peralta Arias recitó una versión del romance de *La Virgen y el ciego* (22.D.4) y Sofía María Méndez Pérez cantó el tema de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.3), que ella había aprendido y cantaba como una salve religiosa. En Pedro García, población de ese mismo municipio de Santiago, Brígida García Fernández recitó una versión del romance de *La Virgen y el ciego* (22.D.5). Ya en la provincia de Puerto Plata, en el poblado de Lajas de Yaroa (municipio de Puerto Plata), Alejandrina Mencía Gutiérrez nos cantó un fragmento de *Las señas del esposo*⁶⁴⁴ y Alejandrina Rodríguez Hernández, “Andina”, recitó también una versión tradicional de *Las señas del esposo* (2.D.19) que le enseñó su madre y otra del tema de *Don Gato* (13.D.8) que cantaba en su infancia jugando en corro; además cantó unos versos del tema de *La*

644

- Buenas días mi señora. - Buenas días mi señor,
 2 ¿si usted ha visto a mi marido? - Hágame una seña de él.
 - Mi marido es indio alto, con las hablas cortés.
 4 - No señora, no señora, ay señora, no lo he visto.

*condesita*⁶⁴⁵ (probablemente del tipo extendido en la zona en que este romance continúa al de *Gerineldo*, como delata su mención en el fragmento), el *incipit* del tema de *Albaniña*⁶⁴⁶ y un fragmento de la canción de *El conde de Cabra*⁶⁴⁷ cuyo texto incluyo en nota por su *incipit* original e interesante que da un pintoresco color antillano al protagonista.

En todo este área lindera entre las provincias de Santiago, Espaillat y Puerto Plata encontramos varias veces la presencia del tema de *Gerineldo*, pero ninguno de los pícaros Gerineldos que conocimos fue tan travieso como el que nos condujo hasta Angélica Gutiérrez García, “Nena Cabrera”, una encantadora portadora de tradición de 85 años de edad, quien nos deleitó con su saber tradicional y sus vivencias fantásticas. Nuestro periplo para llegar hasta Nena comenzó en Lajas de Yardea, donde una de las hijas de Feliciano Núñez Rodríguez nos informó de que su madre cantaba el romance de *Gerineldo*. Nos dirigimos en busca de ella hasta Gurabo (municipio y provincia de Santiago), donde encontramos a Feliciano, quien nos cantó un fragmento del tema de *Gerineldo*⁶⁴⁸, que había aprendido muchos años antes de una jovencita, Irma Díaz, que entonces tenía 51 años, a quien llevaba lustros sin ver y que, casualmente, por uno de esos caprichos imprevisibles del destino (quizá en un guiño del azar inspirado por el propio *Gerineldo*), pasaba por allí. Irma, tras cantar el fragmento de *Gerineldo*⁶⁴⁹ que recordaba, nos remitió a la

645

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 2 ¿de quién son esos caballos tan elegante y pulidos?
- ¿De quién son esos caballos que tan pulidos los bañas?
- 4 - Esos son de Gerineldo, que se va a casar mañana.

646

- Estaba la señorita sentadita en el balcón.
- 2 Por allá pasó un hombre

647

- El indio de Cuba me mandó un papel,
- 2 que si yo quería casarme con él.
- Yo le contesté en otro papel
- 4 que yo sí quería pero no con él.

648

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 2 dichoso si tú te vieras conmigo en tu castillo.
-
- A la comida que tengas échale pimienta y sal,
- 4 que estos son de Gerineldo, conmigo se va a casar.

649

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 2 dichoso si yo te viera tres horas en mi castillo.

persona de quien lo había aprendido, Angélica Gutiérrez García, “Nena Cabrera”, a quien visitamos dos días después en su domicilio de Canca Abajo (municipio de Tamboril, provincia de Santiago). Nena nos sorprendió al relatarnos una renovada historia en prosa del tema de *Gerineldo* (3.D.10): en el cuento de Nena, el seductor de infantas se había geminado en una pareja de pícaros gemelos y el oficio del seductor había pasado de paje a lechero. En el cuento sobrado de gracejo se intercalan igualmente como perlas poéticas exquisitas los versos del primigenio romance, así como motivos trasvasados del cuento folclórico de *Los gemelos*⁶⁵⁰, fundamentalmente la presencia de dos hermanos gemelos protagonistas de una historia en cuya intriga acontecerá una permuta de personalidad entre ambos. A Nena le enseñó el cuento de Gerineldo una maestra de Puerto Plata con el fin de que lo presentara en un festival infantil. A mi pregunta de si toda la historia podría haber sido invención de la maestra, Nena respondió que no: que su profesora lo aprendió muchísimo tiempo atrás y que lo había representado entonces en otra velada infantil de la misma manera que posteriormente hizo Nena. Esta misma maestra le enseñó también versiones tradicionales de los romances de *Las señas del esposo* (2.D.20) y de *Mambrú* (18.D.11). Además Nena recordó un fragmento del romance de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*⁶⁵¹, sorprendentemente los únicos versos recogidos del tema en República Dominicana después de las versiones que diera a conocer Edna Garrido⁶⁵², pues la egregia folclorista afirmaba que el

A las once sale el rey, a las doce está dormido. -

4 A las doce de la noche, cuando Gerineldo llegó,
la princesita salió: - Entra, entra mi querido. -

6 Se abrazaron, se abrazaron, y se quedaron dormidos.

⁶⁵⁰ El cuento folclórico de *Los gemelos* (también conocido como *Los hermanos gemelos*, *Los caballeros del pez* o *Hermanos de sangre*) aparece catalogado con el número 303 en el volumen dedicado a los cuentos maravillosos de la obra, de referencia en el ámbito panhispánico, de Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, ob. cit., pp. 38-42. Véase también Julio Camarena Laucirica, *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, ob. cit., pp. 28-30; y Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 69-71.

⁶⁵¹

- ¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas triste de ti?

2 - Voy en busca de Merceditas que ayer tarde la perdí.

- Merceditas ya está muerta, muerta está que yo la vi,

4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.

⁶⁵² La folclorista dominicana afirmaba en 1946 que el tema, del que había recogido innumerables versiones, era uno de los romances mejor recordados por el pueblo (Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 99). Aunque en mis encuestas de campo repetí insistentemente el *incipit* a los informantes portadores de tradición, los cuatro versos reproducidos fueron los únicos que pude recoger del tema.

tema de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* era uno de los más conocidos entre los campesinos quisqueyanos.

En la localidad vecina de Canca la Piedra (municipio de Tamboril, provincia de Santiago), y también en compañía de Carmen Ramos García, Mercedes Henríquez Henríquez, de 87 años, recitó una versión tradicional del tema religioso de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías* (26.D.3), que ella recordaba como una oración; también recitó fragmentos de *Las señas del esposo* y de *Congoja de la Virgen en Belén*⁶⁵³. De improviso y de manera inesperada Carmen Ramos García me sorprendió muy gratamente al comenzar a cantar el romance de tema religioso de *En el monte murió Cristo* (27.D.1), nunca antes recogido en la República Dominicana⁶⁵⁴, que terminó de cantar Mercedes Henríquez; así, además de recolectora, Carmen se convertía en informante de la encuesta.

Junto a Ana Rosa Betances había visitado un día antes la comunidad de El Arroyo (municipio y provincia de Santiago) donde Blasina Altagracia Méndez, de 70 años de edad, nos recitó una versión del romance de *Madre, a la puerta hay un niño* (30.D.5) y otra fragmentaria y mal recordada de un tema del repertorio religioso en el que se yuxtaponían de manera confusa varios temas y motivos, entre ellos *El rastro divino* y *Las tres Marías*⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Dichos fragmentos fueron los siguientes:

- Amigo ¿viene usted de la guerra?, ¿de la guerra viene usted?
- 2 Dígame si usted no ha visto a mi marido alguna vez.
- No señora, yo no lo he visto, deme alguna seña de él.
- 4 - Un caballo cara blanca muy parecido al de usted.

Quando San José y la Virgen por el mundo andaban rodando,
2 fueron a casa los moros, fueron a pedir posada.
Los moros le dijeron que no, María salió llorando.
4 A las doce de la noche María se puso mala.

[entonces fue cuando llegaron a un pesebre y dio a luz]

⁶⁵⁴ Al día siguiente nos lo volvería a recitar en Ceiba de Madera (municipio de Moca, provincia de Espaillat) Albanelis Estrella Rodríguez, como ya detallamos *supra*.

⁶⁵⁵ El texto que con evidentes lagunas de memoria recordaba Blasina Altagracia fue el siguiente:

- Viernes Santo, Viernes Santo,
2 un viernes por la mañana salió mi Dios caminando
con una cruz en los hombros y un madero muy pesado.
4 Una cruz llevaba al cuello, los judíos se la pisaban.
Lloraban las tres Marías. María cayó al suelo de rodillas.
6 San Juan como buen sobrino del brazo la levantaba.
- No llores mi marido. -No llores mi dulce amada.-
8 San José sacó candela con un jabón que llevaba.
Hicieron la cena, se la dieron al niño.
10 - Oh, mi madre amada.

Por último, y en compañía de Carmen Ramos, visité la población de Villa Trina (municipio de Moca, provincia de Espaillat), donde Mercedes Reyes, de 65 años, nos cantó versiones tradicionales de los temas de *Las señas del esposo* (2.D.21) y del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.7), este último en la forma común a toda esta zona, mezclando rima y prosa, si bien en la versión de Mercedes Reyes los versos priman sobre los segmentos prosificados. Los tres temas que cantó Mercedes Reyes se los enseñó su madre cuando era niña.

Cinco días de encuesta por campos y comunidades en las lindes de las provincias de Santiago, Puerto Plata y Espaillat, desde el 11 al 15 de diciembre de 2003, fueron suficientes para recolectar una cosecha romancística copiosa, que ha incrementado de manera considerable sobre todo el corpus de textos religiosos recogidos en la República Dominicana, incorporando temas no documentados hasta ahora en la tradición quisqueyana: *En el monte murió Cristo* (27.D.1 y 27.D.2), *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo* (29.D.1), *Desde el huerto hacia el calvario+El rastro divino* (28.D.1) y *El rastro divino* con asonancia en á-a (25.D.1).

IV.14. ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS EN EL AÑO 2003 DE ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: RESUMEN DE RESULTADOS

En total, durante mi encuesta romancística del año 2003 por tierras dominicanas entrevisté a 348 personas: niñas y niños, jóvenes y adolescentes, ancianas y ancianos, hombres y mujeres de todas las edades y condición; no obstante, la mayoría de los encuestados fueron personas de edad, ya que son ellas las que mayoritariamente conservan mejor y más fielmente la tradición folclórica. Por esa misma razón entrevisté a más mujeres que a hombres (281 frente a 67), ya que la difusión de la tradición oral es mayoritariamente femenina, si bien en ningún momento descarté a los informantes masculinos (un veinte por ciento del total), quienes son con frecuencia magníficos portadores del saber tradicional; de hecho una parte significativa de los textos inéditos documentados una sola vez se la debemos a la privilegiada memoria

- Cene usted, señora. —No, yo hambre no tengo.
12 Venga usted mi buen esposo

de informantes varones. De los encuestados, casi un tercio, 107, sabían romances tradicionales, fragmentos de temas romancísticos o, al menos, fueron capaces de reconocer los *incipit* del manual personal de encuesta que había elaborado a partir de las versiones conocidas anteriormente. Esta cifra podría ser ciertamente engañosa: dada mi experiencia como colector, existió una selección intuitiva previa de las personas entrevistadas que creo terminó revelándose como bastante certera. Sería falso creer que un tercio de los dominicanos son capaces de recitar un fragmento de un romance tradicional si exceptuamos el de *Mambrú* o el de *Monja por fuerza* (que probablemente conozcan un porcentaje aún mayor al formar parte todavía hoy de los juegos y rondas infantiles), pero sí podríamos darlo por bueno si redujéramos el campo de aplicación a los mayores de 60 años, al menos en las localidades de las provincias de Ocoa, Santiago, Puerto Plata y Espaillat donde llevé a cabo la investigación, en las cuales este porcentaje podría acercarse a la mitad de la población que ya ha superado la sesentena.

Si sumamos los textos recogidos en la encuesta de 2003 a los de la cala romancística de 2001, ambas investigaciones de campo han aportado medio centenar de nuevos textos⁶⁵⁶ al corpus de romances de tradición oral recogidos en la República Dominicana, entre los cuales destacan los de seis temas que se desconocían en la tradición oral quisqueyana hasta la presentación de esta tesis: el primero recogido en República Dominicana del tema de *Silvana* (5.D.1), los dos primeros textos romancísticos dominicanos del romance religioso de *En el monte murió Cristo* (27.D.1 y 27.D.2), los que inauguran en la tradición dominicana los temas religiosos de *Desde el huerto hacia el calvario+El rastro divino* (28.D.1), *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo* (29.D.1) y *El rastro divino* con asonancia en á-a (25.D.1), y el primer texto romancístico dominicano en el que el tema de *Santa Catalina* aparece seguido del de *Marinero al agua* (17.D.1)⁶⁵⁷.

A ellos hay que añadir un texto del romance de la subtradición del Caribe en que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan*

⁶⁵⁶ En este cómputo no se incluyen los fragmentos romancísticos que he editado en las notas a pie de página.

⁶⁵⁷ Fuera de los temas estrictamente romancísticos, cabe también destacar la primera versión recogida en la República Dominicana de la canción narrativa *Atropellado por un tren*, que reproduce en nota a pie de página en el capítulo II.7 de esta tesis doctoral.

unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (11.D.5), once nuevos textos del de *Las señas del esposo* (2.D.12, 2.D.13, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.16, 2.D.17, 2.D.18, 2.D.19, 2.D.20, 2.D.21 y 2.D.25), cinco del romance religioso de *La Virgen y el ciego* (22.D.2, 22.D.3, 22.D.4, 22.D.5 y 22.D.6) tema del que solo se conocía un único texto hasta ahora en la tradición dominicana; dos del tema religioso de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.2 y 23.D.3) del que también solo se conocía un único texto hasta la presentación de esta tesis doctoral; uno del de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías* (26.D.3), tres del tema de *Madre, a la puerta hay un niño* (30.D.3, 30.D.4 y 30.D.5) y tres también del de *Don Gato* (13.D.7, 13.D.8 y 13.D.9); dos del de *Hilo de oro* (14.D.9 y 14.D.10), uno del tema de *Delgadina* (4.D.5), uno del de *Albaniña* (8.D.5), cinco del de *Mambrú* (18.D.7, 18.D.8, 18.D.9, 18.D.10 y 18.D.11), dos del de *Monja por fuerza* (19.D.5 y 19.D.6), también dos nuevos textos del tema de *Gerineldo* con un final rematado por el tema de *Conde niño* (3.D.5 y 3.D.6) y otros dos más del romance doble de *Gerineldo y La condesita* (3.D.7 y 3.D.8). A ellos hay que añadir los “*cuentos narrados*” –según la propia denominación de los informantes– 3.D.9 y 3.D.10: el primero de ellos (3.D.9) es un texto que conserva versos residuales del romance de tema doble de *Gerineldo y La condesita*, que se cantan intercalados en una narración mayoritariamente en prosa en la que hallamos motivos trasvasados del cuento folclórico de *El esposo animal* (también conocido como *El monstruo como esposo* o *El rey lagarto*); el segundo (3.D.10), es un texto que se aleja enormemente de los tipos conocidos y cuyo origen podría ser una interesante hibridación surgida de la asociación entre cuento y romance tradicionales. En él se conservan versos residuales del romance de *Gerineldo* que se cantan intercalados en una narración mayoritariamente en prosa, en la que encontramos motivos trasvasados del cuento folclórico de *Los gemelos*.

Por último, hay que hacer mención aparte en este recuento de los versos que recogí de los romances de *¿Dónde vas Alfonso XII?* y de *Blancaflor y Filomena*, infelizmente en versiones incompletas de las que los informantes solo recordaban fragmentos⁶⁵⁸; dichos versos son los únicos documentados en

⁶⁵⁸ No se contabilizan en esta relación de nuevos textos el resto de fragmentos de temas romancísticos obtenidos en mis encuestas de campo, suficientemente representados ya en la

la tradición oral quisqueyana desde las versiones completas de ambos temas recogidas y publicadas por Edna Garrido cincuenta años atrás.

IV.15. LAS ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS DE CARMEN RAMOS GARCÍA EN ENERO DE 2004

La colección de textos inéditos que aparecen por primera vez en esta tesis doctoral se completa con los recogidos por Carmen Ramos García, quien ya en solitario continuó de forma entusiasta las pesquisas romancísticas en las provincias de Espaillat, Puerto Plata y Santiago. En febrero de 2004 me hizo llegar una primera cinta cassette con grabaciones recogidas por ella un mes antes. El cassette contenía versiones tradicionales de Ceiba de Madera, Guayabillo y Alto de los Pozos (los tres, poblados del municipio de Moca, provincia de Espaillat), Canca Reparación (municipio de Tamboril, provincia de Santiago) y La Jabilla (provincia de Santiago). Seis eran los informantes que interpretaban romances en dichas grabaciones: Ana Crescencia Ramos Rodríguez, de 80 años y natural de Ceiba de Madera, cantó el romance de *Las señas del esposo* (2.D.22) y un fragmento del de *Congoja de la Virgen en Belén*⁶⁵⁹; María de los Ángeles Rodríguez Ramos, de 82 años y natural de Guayabillo, cantó una versión de *Las señas del esposo* (2.D.23); Francisco Javier García González, de 75 años y natural de Ceiba de Madera, cantó el tema de *Congoja de la Virgen en Belén* (23.D.4) que le enseñó un vecino como una salve religiosa; Hipólita Reyes García, natural de Canca Reparación, cantó una versión tradicional que le enseñó su madre del tema de *Las señas del esposo* (2.D.24); Juana Peña Polo, de 45 años, nacida en La Jabilla (provincia de Santiago), cantó el romance tradicional de *Santa Catalina* (15.D.9) que aprendió de su madre y de su abuela, y narró también una versión del tema de *Delgadina* (4.D.6) que, igual que ocurre con los de *Gerineldo* o *Silvana*, se

tradición dominicana. Dichos fragmentos recolectados se reproducen en las notas a pie de página y a ellas me remito.

⁶⁵⁹ Reproduzco dicho fragmento:

- Cuando San José y la Virgen por el mundo caminaban,
2 fueron a en casa los moros, fueron a buscar posada.
Los moros se la negaron, la Virgen salió llorando.
4 San José tenía una montaña que ya la tenía vista.
San José hizo la cena, San José la repartió.
6 - Ven a cenar mi María. - Cene usted querido esposo.

interpreta en esta región dominicana como un cuento en el que se cantan intercalados los versos del romance; y finalmente Mercedes Reyes, de 65 años, natural de Alto de los Pozos (Moca, provincia de Espaillat), cantó un fragmento del romance de *Las señas del esposo*⁶⁶⁰. Como ya hemos mencionado anteriormente, todos estos textos se dan a conocer por primera vez en este trabajo.

IV.16. MUJERES, EROS Y TÁNATOS EN EL ROMANCERO DOMINICANO DE RITA TEJADA

Ya exclusivamente como una aportación menor aparecida en el último decenio cabe mencionar la monografía *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano*⁶⁶¹ de Rita Tejada, basada en su tesina de máster en literatura por la Emory University de Atlanta (Estados Unidos de América). Se trata de una obra concebida desde la perspectiva de los estudios de género, en la que la autora analiza la presencia de la mujer y del punto de vista femenino en el romancero quisqueyano, y más concretamente en treinta y nueve versiones, buena parte de ellas no romancísticas⁶⁶², publicadas por Henríquez Ureña, Flérida de Nolasco y Edna Garrido. Tejada analiza la representación de la mujer en el género según sus diferentes roles sociales (madre, esposa e hija) y como objeto y sujeto del discurso narrativo. Para ello parte de dos hipótesis, más o menos discutibles, pero que podrían aceptarse como punto de partida: primera, las versiones dominicanas perviven como parte de la tradición oral femenina y la gran mayoría de ellas narra historias acerca de mujeres; y segunda, el punto de vista femenino de dichas versiones, si bien deja sentir un

⁶⁶⁰ Dicho fragmento es el siguiente:

- ¿Usted viene de la guerra, de la guerra viene usted?
- 2 ¿No me ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- No señora, no lo he visto, deme alguna seña de él.
- 4 - Tiene los cabellos rubios

⁶⁶¹ Rita Tejada, *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano*, Santo Domingo, Letra Gráfica, 2006.

⁶⁶² Rita Tejada admite como romance todas aquellas composiciones consideradas como tal por Pedro Henríquez Ureña, Flérida de Nolasco o Edna Garrido, sin ningún tipo de análisis crítico respecto a delimitación genérica. De ahí que incluya como romances a canciones del repertorio infantil como *Las hijas del capitán*, *Salí de la casa de juego*, *Calabaza*, *Las abejitas*, *Los diez mandamientos del amor*, *Arroz con leche*, *Hurí, hurí*, *La palomita*, *Si tuviera tinta de oro*, *Ven acá primita hermana* o *En los campos de la Andalucía*, a las que considera tan romancísticas como a los temas de *Gerineldo*, *Conde Niño*, *La muerte ocultada*, *Delgadina*, *Blancaniña*, *Las señas del marido* o *Blancaflor y Filomena*.

fondo matriarcal que presenta a la mujer según una perspectiva femenina, esencialmente reproduce y reafirma los códigos de una sociedad y un universo patriarcal, en los que se juzga a la mujer con parámetros de conducta, belleza y clase social.

En general la obra lleva a cabo un análisis muy superficial de los temas romancísticos, centrándose casi exclusivamente en el plano discursivo de los textos y no profundizando ni en el de la *intriga* ni en el de la *fábula*⁶⁶³. La autora tampoco parece tener en cuenta los criterios de funcionalidad, tradicionalidad y modo narrativo que son consustanciales al género. *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano* peca en origen de una limitación que condiciona la validez de sus conclusiones: su desconocimiento de la esencia y la poética del género romancero de tradición oral moderna, dando por buenos los criterios al respecto establecidos por Ureña, Nolasco o Garrido hace más de medio siglo, sin tener en cuenta las aportaciones fundamentales de la crítica en los últimos cincuenta años. Tal vez la explicación sea que la autora ni menciona en la bibliografía utilizada ni parece conocer a autores de obligada referencia en los estudios del romancero panhispánico de tradición oral moderna como Samuel G. Armistead, Paul Bènichou, Aurelio González, Paloma Díaz Más o Braulio de Nascimento, ni a trabajos fundamentales como *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)* de Menéndez Pidal o *Arte poética del romancero oral* de Diego Catalán⁶⁶⁴. Como ejemplo de la confusión teórica de Tejada es clarificador el uso de los títulos de los romances (tal como los denominaron Nolasco, Garrido o Ureña de forma más o menos arbitraria⁶⁶⁵)

⁶⁶³ Rita Tejada no tiene en cuenta, probablemente por desconocimiento, los trabajos fundamentales acerca del rol y la presencia femenina en el romancero de tradición oral moderna que han visto la luz en los últimos veinticinco años, entre otros, los de María Jesús Ruiz Fernández, "La poética del personaje en el lenguaje romancero", en *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pp. 243-258, y *El Romancero tradicional de Jerez: Estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros de Jerez, 1991; de Virtudes Atero Burgos y Nieves Vázquez Recio, "Espacios y formas rituales de lo femenino en el romancero tradicional", en *ELO*, 4 (1998), pp. 9-22; o la tesis doctoral de Charo Moreno, *La familia como estructura conflictiva en el Romancero de tradición oral: estudio de los temas de La infanta seducida: edición, tipología y análisis de un ciclo de romances*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

⁶⁶⁴ Ambas obras, así como los autores anteriormente mencionados, han sido citados profusamente en esta tesis doctoral, por lo que evitamos dar las referencias bibliográficas correspondientes, que pueden no obstante consultarse en la bibliografía de esta tesis.

⁶⁶⁵ De hecho, los títulos de los romances que manejó Rita Tejada en su trabajo fueron formulados cuando los estudios romancísticos estaban solamente en ciernes y han sido posteriormente modificados en obras de referencia (Diego Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, ob. cit., y Samuel G.

como una categoría fundamental para su análisis del género, sin reparar en que dichos títulos nunca podrían científicamente establecerse como categoría de análisis, ya que no son más que meras convenciones y ni siquiera han de corresponder necesariamente con la denominación de los romances por parte de los portadores de la tradición oral, pues, la mayor parte de las veces, los títulos que manejan los estudiosos del romancero fueron asignados por ellos mismos, bautizándolos sin consideración científica alguna. Podemos así leer en la obra de Rita Tejada:

El discurso dominante del romancero se vale, además, del recurso de “nombrar o no nombrar” a la mujer con un nombre propio. Mediante este recurso, la figura femenina aparece sin nombre propio en 24 de los 39 romances analizados. De esos 24 romances, 17 llevan un título en el que no se alude a la mujer y 7 de esos títulos tienen un nombre masculino o alusión a dicho sexo, aun cuando el romance gire en torno a una figura femenina (véanse, por ejemplo, los títulos de “Gerineldo”, “Don Pedro” o “El hijo del conde”)⁶⁶⁶.

Conclusiones como la anterior no son de extrañar con las carencias teóricas de partida del estudio de Tejada y utilizando una metodología tan cuestionable como la de emplear los títulos de los romances como categoría de análisis. La perspectiva metodológica de los estudios de género puede ser útil para analizar el romancero de tradición oral moderna, pero siempre que esté asentada en fundamentos teóricos incuestionables. No parece que sea el caso de Rita Tejada, quien llega a otras conclusiones cuestionables y dudosamente válidas para el conjunto del romancero de tradición oral moderna, al que también aplica las teorías psicoanalíticas de Freud y su concepto del Eros y el Tánatos:

Hay una glorificación de la muerte en el romancero. En la muerte tienen resolución muchos de los conflictos que afectan a la mujer en estos textos, mientras los crímenes cometidos por el sexo masculino quedan impunes.⁶⁶⁷

Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal [catálogo-índice de romances y canciones]*, ob.cit.), por más que incluso en dichas obras de referencia no pasen de ser también meras convenciones; eso sí, aceptadas por la gran mayoría de los especialistas, lo que las hace útiles y funcionales como elemento identificador.

⁶⁶⁶ Rita Tejada, *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano*, ob. cit., p.110. Es revelador además que Tejada no repare en que el romance de *Gerineldo* es editado bajo el título de *El paje y la infanta* en los volúmenes del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, ob. cit., obra que precisamente es citada por Tejada. Por su parte el título de “Don Pedro” hace referencia al romance de *La muerte ocultada*. Creo que estos dos ejemplos son suficientes para poner en duda todo el análisis de Tejada que toma como punto de partida el título de los romances.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 108-109.

Como una característica adicional a este género literario, observamos que los textos romancísticos utilizan un lenguaje eufemístico. El eufemismo sirve para ocultar en un trasfondo el tema que, a nuestro juicio, se constituye en *motto* del romancero: la sexualidad. [...] El romance se transforma en un espacio para representar el deseo erótico de hombre y mujeres.⁶⁶⁸

Rita Tejada pone también en entredicho una de las características consustanciales al corpus de textos romancísticos quisqueyanos, la importancia de los temas religiosos, muy superior a la del resto de tradiciones antillanas e hispanoamericanas:

En los textos romancísticos aparece la religión más como motivo que como tema.⁶⁶⁹

Para añadir más confusión a la obra en su conjunto, *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano* se completa con un apéndice final bajo el título “Ensayo Bibliográfico: Clasificación de los romances en la República Dominicana”. Dicha clasificación es muy diferente a la aportada en páginas anteriores bajo el criterio de representación de la figura femenina en los textos romancísticos. El apéndice está claramente escrito con posterioridad a la tesis de máster de Rita Tejada, origen primigenio de la obra. Este epílogo está influenciado por los trabajos de Mercedes Díaz Roig, en especial por su *Romancero tradicional de América*⁶⁷⁰, que probablemente Tejada conociera posteriormente a la redacción de su tesis de máster. El apéndice se yuxtapone al resto del trabajo primigenio pero sin modificarlo, como sería necesario para mejorar y dar unidad a la obra. En esta parte final, el conocimiento teórico del género romancístico por parte de la autora sigue dejando mucho que desear: de nuevo vuelve a proponer análisis muy reduccionistas a la hora de definir el género, recurriendo únicamente a *Spanish Ballads*⁶⁷¹ de Colin Smith y marginando sorprendentemente al resto de especialistas; además, vuelve a reproducir la clasificación errada que hiciera Edna Garrido en *Versiones dominicanas de romances españoles* siguiendo un supuesto orden cronológico de llegada de los temas romancísticos a República Dominicana⁶⁷².

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁷⁰ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit.

⁶⁷¹ Colin Smith, *Spanish Ballads*, ob. cit.

⁶⁷² Véase *supra* mis comentarios al respecto en la presente tesis doctoral, capítulo IV.5.

Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano no incluye investigaciones de campo y su única aportación al corpus textual quisqueyano de romances de tradición oral es una versión del tema de *Mambrú* (18.D.13), del repertorio ritualizado infantil, que fue aprendida por la propia autora en su infancia y que publica en nota en el apéndice⁶⁷³.

IV.17. CONSIDERACIONES FINALES

El corpus de versiones dominicanas de la tradición oral moderna documentado hasta la fecha consta de un centenar y medio de textos romancísticos correspondientes a treinta y un temas: *La muerte ocultada*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana*, *Conde niño*, *Blancaflor y Filomena*, *Albaniña*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Polonia y la muerte del galán*, *La Virgen y el ciego*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *El rastro divino*, *El rastro divino+Las tres Marías*, *En el monte murió Cristo*, *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino*, *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo y Madre*, *a la puerta hay un niño*. Caso especial es el del romance de *Ricofranco*, cuya pervivencia en la tradición oral dominicana solo se ha constatado a través de varios fragmentos, pero del que no se ha recogido ninguna versión completa.

Dejando aparte los temas de *Mambrú* y de *Monja por fuerza*, omnipresentes en el repertorio infantil⁶⁷⁴ (con versiones ritualizadas por los

⁶⁷³ Rita Tejada, *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano*, ob. cit., p. 135.

⁶⁷⁴ Como ya se ha comentado *supra* en esta tesis doctoral, los textos que podría haber recogido en mis investigaciones de campo de los temas de *Mambrú* y de *Monja por fuerza* podrían haberse contado por decenas. Ambos aparecían en cualquier encuesta, sobre todo si había niños alrededor. Del tema de *Mambrú* casi todos los dominicanos conocían la versión vulgata, con un número reducido de versos, ritualizada en el repertorio infantil y que cantan con mínimas e insignificantes variantes; por ello prescindí de dicha versión *vulgata* en la transcripción de mis encuestas del año 2003, ya que no habría aportado nada a esta tesis doctoral el reproducir varias decenas, o incluso centenas, de textos prácticamente idénticos. A mi juicio, con los trece textos del tema de *Mambrú* incluidos en el cuerpo de textos de la tesis, junto con alguno más de la versión *vulgata* reproducido en las notas, queda perfectamente representada la tradición oral dominicana del romance. Razones parecidas me llevaron a no considerar en las investigaciones del año 2003 las decenas de versiones del tema de *Monja por fuerza* ritualizadas en el repertorio infantil que surgieron en las encuestas, en este caso con

juegos en los que se cantan y en las que la apertura de textos quedaría prácticamente relegada a la sarta de disparates infantiles sin fin con la que se suele rematar *Monja por fuerza*), el tema de *Las señas del esposo*, con veinticinco versiones documentadas, es el que goza de mayor fortuna en la tradición dominicana, coincidiendo en ello con la del resto de las Antillas de habla hispana y también con la casi totalidad de tradiciones nacionales hispanoamericanas.

También es abundante en la tradición oral dominicana el tema de *Gerineldo*, con diez textos documentados, un elevado número teniendo en cuenta la escasa presencia del romance en Hispanoamérica, que en 1990 Mercedes Díaz Roig cifraba solo en veinticinco versiones de ocho países⁶⁷⁵. Además de por el número, el tema de *Gerineldo* cobra importancia en el romancero dominicano por la variedad y singularidad de los textos, empezando porque no hay versiones quisqueyanas del tema autónomo, sin transvase de versos de otros romances o motivos, o sin la presencia de secuencias de intriga de otros temas folclóricos. Así, en el corpus dominicano hallamos seis textos (3.D.1, 3.D.2, 3.D.3, 3.D.4, 3.D.5 y 3.D.6) de un arquetipo exclusivo de la República Dominicana en el que el romance de *Gerineldo* se remata en su final con un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*, tres del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9) y un texto mayoritariamente prosificado (3.D.10) muy diferente de los tipos conocidos, con versos residuales del tema de *Gerineldo* y transvase de elementos del cuento folclórico de *Los gemelos*. También en una de las versiones del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, la 3.D.9, se observa la influencia de los procesos de re-creación del cuento folclórico para introducir variantes en la *intriga*, con motivos del cuento de *El monstruo como esposo*⁶⁷⁶.

Si bien hay un número significativo de temas y textos en el corpus dominicano que no forman parte del romancero infantil⁶⁷⁷, las versiones propias

una circunstancia añadida: de los temas romancísticos que constituyen el corpus dominicano de romances fue el de *Monja por fuerza* el que más dudas me planteó a la hora de incluirlo en el género. Por todo ello, en el cuerpo de textos solo reproduzco seis versiones.

⁶⁷⁵ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., pp. 141-149.

⁶⁷⁶ Todos estos datos sobre las versiones dominicanas del tema de *Gerineldo* que ahora solo se apuntan, se desarrollan por extenso *infra* en los apartados VIII.7 y VIII.8 de esta tesis doctoral.

⁶⁷⁷ Aunque se va extendiendo poco a poco la falsa idea de que los romances en América pertenecen exclusivamente al repertorio infantil, al menos todavía en las Antillas de habla hispana los romances siguen perviviendo en el folclore de los adultos, transmitidos

de dicho repertorio son, como ocurre en la práctica totalidad de Hispanoamérica, mayoría porcentual en el romancero de tradición oral moderna de República Dominicana. Además de los temas de *Mambrú*, de *Las señas del esposo* (cuyo corpus comparte textos del repertorio infantil con otros, la mayoría, exclusivos del folclore de los adultos) o de *Monja por fuerza*, en el romancero infantil dominicano se documentan diez versiones del tema de *Hilo de oro*, nueve del de *Don Gato* y del de *Santa Catalina*, seis del de *Marinero al agua*, uno del romance doble compuesto por la unión de estos dos últimos temas, *Santa Catalina+Marinero al agua*; además de cuatro versiones de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, dos de *Me casó mi madre* y una de *La nuera ociosa*. Algunas de las versiones de los temas, de los que nos ocuparemos a continuación, de *Conde niño*, de *La Virgen y el ciego*, de *Madre, a la puerta hay un niño*, de *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, o la única dominicana del romance de *El quintado+La aparición de la enamorada*, formarían también parte del repertorio infantil.

La joya de los romances que conforman la tradición oral dominicana es la versión de *La muerte ocultada*, excepcional por ser la única del tema conocida en Hispanoamérica, circunstancia que, hasta la presentación de esta tesis doctoral, compartía también con la versión quisqueyana de *El quintado+La aparición de la enamorada*, a la que ahora hay que añadir la versión cubana que recogí en mis investigaciones de campo de 2001 en el municipio de Baracoa. Excepcional también es la versión dominicana del romance de *Silvana* que colecté en mi encuesta de 2003 en San José de Ocoa, única del corpus dominicano, pues hasta ahora de este tema solo se conocían en Hispanoamérica una versión cubana (continuada por el de *Delgadina*) y algunos textos fragmentarios procedentes de Puerto Rico. Del resto de romances novelescos sobresale por número de versiones (el segundo tras el de *Las señas del esposo*) el de *Delgadina*, con ocho textos documentados, con lo que comparte la característica común a toda Hispanoamérica de ser uno de los temas más extendidos en la tradición oral. Otro tema de incesto presente en el romancero quisqueyano es el de *Blancaflor y Filomena*, con dos versiones.

tradicionalmente de generación en generación, en especial en las cadenas familiares formadas por abuelas, madres e hijas; no hay que restringir no obstante la transmisión tradicional al ámbito exclusivamente femenino, pues hay también muy buenos informantes entre los varones de las comunidades tradicionales.

Completan el corpus de romances novelescos dominicanos los temas de *Conde niño*, también con dos versiones, y de *Albaniña*, con cinco versiones, el más numeroso de los novelescos tras el de *Las señas del esposo*, el de *Delgadina* y el de *Gerineldo* en sus diversos textos. Como ya se ha señalado *supra*, algunas de las versiones del grupo de romances novelescos formarían también parte del repertorio infantil.

Cinco son igualmente los textos dominicanos, alguno así mismo del repertorio infantil, del curioso y singular romance de la subtradición del Caribe, que compartirían Cuba y República Dominicana, en el que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*. En ellos se han perdido las referencias áulicas, el protagonista es un niño anónimo y lo único que pervive del romance de *La muerte del príncipe don Juan* es la consulta y el pronóstico médico, así como un dato revelador en tres de los textos: que los médicos son de los mejores de España.

Sin duda hay que destacar en el romancero dominicano la vitalidad de los romances de tema religioso, que perviven muy presentes en la tradición oral de este siglo XXI, mostrando bien a las claras el vigor y la influencia que actualmente sigue ejerciendo el catolicismo (y la jerarquía eclesiástica) en todos los aspectos de la vida del país. En el corpus dominicano encontramos seis versiones del romance de *La Virgen y el ciego*, cinco del de *Madre, a la puerta hay un niño*, cuatro del de *Congoja de la Virgen en Belén*, tres del de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías*, dos del de *En el monte murió Cristo* y dos también del de *El rastro divino*, uno de ellos con asonancia en á-a; finalmente, uno del tema de *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino* y otro del de *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo*.

Por último en este recuento hay que hacer mención de las dos versiones tradicionales del romance vulgar de *Polonia y la muerte del galán*.

Uno de los aspectos más llamativos de la tradición dominicana es la tendencia que se observa hacia la prosificación de algunos temas romancísticos: todos los textos del romance de *Gerineldo* que pude recoger en el siglo XXI presentaban en mayor o menor medida partes del tema prosificadas, igual que el único texto recolectado del de *Silvana* y uno de los de *Delgadina*. Las partes del romance que tienden a prosificarse son aquellas no

dialogadas en las que, en los arquetipos habituales, la voz narrativa conduce el progreso de la trama. Los versos que se conservan intercalados en estas narraciones de tema romancístico con forma de cuento corresponden siempre a los diálogos de los protagonistas. Es una tendencia que podría darnos pistas de por dónde podría evolucionar el género romancero en esta centuria, siempre que este siglo XXI prolongue esa *eterna agonía del romancero* y las formas tradicionales de vida sigan siendo una realidad viva y no una mera reliquia arqueológica para etnógrafos, antropólogos o folcloristas.

Como recapitulación de las investigaciones de campo llevadas a cabo gracias a la presente tesis doctoral, en total, y descontando fragmentos, *incipit* y la mayoría de las versiones fragmentarias, dichas investigaciones y encuestas de campo han aportado un total de cincuenta y seis nuevos textos romancísticos dominicanos hasta ahora inéditos, casi el cuarenta por ciento de los recogidos hasta el momento en la República Dominicana, con lo que se convierte en la segunda colección más importante de romances dominicanos de tradición oral moderna recogidos hasta la fecha, solo superada por la que Edna Garrido fue acumulando a lo largo de su fecunda vida. Actualmente la suma de ambas representa para el corpus del romancero dominicano más del ochenta y cinco por ciento de los textos. El deseo del autor de este trabajo es que nuevas investigaciones de campo, que creo imprescindibles y necesarias para un mejor conocimiento de la tradición oral en República Dominicana, tomen el relevo y rebajen este porcentaje tan desproporcionado, sumando nuevas versiones al corpus del romancero quisqueyano. Dichas encuestas deberían de focalizarse en aquellas provincias dominicanas en las que todavía no se han documentado textos romancísticos o con menor representación en el conjunto del corpus.

Limitándonos exclusivamente a la procedencia de los textos publicados hasta ahora (sin tener en cuenta aquellos en los que no se especifica el lugar), no se ha constatado todavía la pervivencia de romances tradicionales en más de la mitad de las provincias dominicanas⁶⁷⁸: en Pedernales, Independencia,

⁶⁷⁸ Según Edna Garrido en localidades de alguna de las provincias que se citan a continuación sí se habrían realizado encuestas romancísticas: v. en Edna Garrido de Boggs, *Versiones dominicanas de romances españoles*, ob. cit., p. 5, el gráfico en que se da cuenta de la extensión geográfica de los textos recogidos. En el pie de texto que acompaña a dicho gráfico Garrido especificaba que muchas de las versiones que sirvieron de base para configurarlo no

Elías Piña, Dajabón, Montecristi, Valverde, Santiago Rodríguez, Baoruco, Hermanas Mirabel, Monseñor Nouel, Peravia, San Cristobal, Sánchez Ramírez, María Trinidad Sánchez, San Pedro de Macorís y La Romana. De las provincias de La Altagracia, de Samaná, de Monte Plata, de Hato Mator y de Barahona poseemos únicamente un texto, y de las de El Seibo, San José de Ocoa y La Vega, tan solo dos. Queda por tanto mucho trabajo por hacer en República Dominicana pues estoy seguro de que, como hace ya casi ochenta años sugiriera don Ramón Menéndez Pidal para el conjunto de la geografía panhispánica⁶⁷⁹, para encontrar romances en dichas provincias, solo habría que irlos a buscar. Buena prueba de ello fue nuestra encuesta de 2003 en la provincia de Espaillat, donde nunca se habían recolectado textos romancísticos ya que nunca se habían llevado a cabo encuestas: en solo cuatro días de trabajo de campo recogí casi dos decenas de textos, con los que (y reitero, en solo cuatro días) la provincia de Espaillat pasó a ser la tercera con mayor número de textos en el corpus dominicano. Me consta así mismo que en la provincia de San José de Ocoa hay una veta romancística abundante, de la que no pude sacar el debido provecho en 2003, durante mi estancia en dicha provincia, a causa de los devastadores estragos del ciclón tropical Odette, que convirtió entonces el suroeste de República Dominicana en un gran lago que hacía prácticamente imposible el acceso a las zonas rurales.

Aunque sea más necesario focalizar las encuestas en las provincias anteriormente citadas, ello no quita para que se sigan realizando también en el resto de provincias dominicanas mejor representadas en el corpus total: el Distrito Nacional de Santo Domingo y la provincia de Puerto Plata, con siete textos; la de Duarte, con ocho; la de San Juan, con doce; la de Santiago, con dieciséis; la de Espaillat, con diecinueve; Santo Domingo, con veintinueve; y, por último, en la de Azua, la provincia donde más textos se han recogido, treinta y cuatro.

fueron reproducidas finalmente en la obra, por lo que ignoramos si se trataban de fragmentos o si podrían haber sido incluso composiciones no romancísticas en sentido estricto. Nuestro análisis de geografía romancística se basa en los textos incluidos en las obras publicadas y no en aquellos que pudieran haber existido, pero que nunca vieron la luz. Respecto a los lugares de República Dominicana en que Garrido y sus colaboradores llevaron a cabo encuestas también v. Edna Garrido, *Folklore infantil de Santo Domingo*, ob. cit., pp. 19-20.

⁶⁷⁹ “la tradición romancística existe en todas partes y no es ella la que falta, sino los que la sepan buscar”, v. Ramón Menéndez Pidal, “Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia” en *Homenaje a José Varona*, ob. cit., p. 25.

A nuestro juicio, lo que sería más conveniente sería llevar a cabo una encuesta sistemática en toda la geografía quisqueyana que partiera de los resultados previos existentes, básicamente los obtenidos por Edna Garrido (y sus colaboradores) y los que son fruto de los trabajos de investigación surgidos de esta tesis doctoral. El proyecto de dicha encuesta sistemática es de tal envergadura que no debería ser acometido de forma individual sino que precisaría de una organización, una financiación y unos medios más propios de instituciones gubernamentales, culturales o académicas que de esfuerzos y dedicación personales. Desde aquí sugerimos y animamos a que el Gobierno de República Dominicana, e incluso el de España (por más que estos tiempos de penurias económicas y de *eterna agonía de partidas económicas para I+D+I* infundan paupérrimas esperanzas), o alguna de las instituciones o fundaciones culturales de cualquiera de los dos países emprenda tal proyecto, para el cual brindamos nuestra entusiasta colaboración.

V. CORPUS DE VERSIONES DOMINICANAS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA

V.1. CRITERIOS DE EDICIÓN

Se editan en esta tesis doctoral todas las versiones documentadas en República Dominicana de romances de tradición oral moderna.

Los diferentes tipos de materiales que he manejado para establecer el corpus de textos dominicanos del romancero de tradición oral moderna han condicionado los criterios de la edición de dichos textos; criterios específicos en función de su procedencia, si bien con un marco común para todos ellos, el de las reglas ortográficas establecidas por la Real Academia Española de la Lengua y la Asociación de Academias de la Lengua Española en la última edición de su *Ortografía de la lengua española*⁶⁸⁰.

Respecto a los textos ya impresos, he procurado mantenerme fiel a la transcripción textual de los autores que los dieron a conocer. Si bien a veces me he permitido introducir mejoras interpretativas sustituyendo palabras del texto por variantes que se reproducían en notas al mismo⁶⁸¹, por lo general, me he limitado a regularizar la acentuación y la puntuación –esta última solo cuando dicha regularización era evidente y no planteaba duda alguna, pues la puntuación es un acto de interpretación en función de las pausas musicales, métricas o discursivas, para las que la interpretación más pertinente es la del colector– de acuerdo con la norma de la mencionada *Ortografía de la lengua española*. Siempre que he podido acceder a la grabación o al manuscrito original de dichas versiones impresas, los he preferido para la edición del presente corpus. Con estos originales manuscritos de versiones impresas, así como con el escaso número de textos inéditos –básicamente versiones manuscritas cedidas para su utilización y estudio en esta tesis– incluidos en el presente trabajo doctoral y que no han sido fruto directo de mis encuestas de

⁶⁸⁰ *Ortografía de la lengua española*, Madrid, RAE-Asociación de Academias de la Lengua Española-Espasa Libros, 2010.

⁶⁸¹ Cuando se han llevado a cabo dichas sustituciones, ha sido convenientemente indicado en nota y sin suprimir ningún elemento informativo de los aparecidos en la publicación de la que procedía el texto.

campo, el criterio de edición seguido es el mismo adoptado para las versiones impresas.

Las versiones inéditas que aportó como cosecha propia en este trabajo doctoral han sido mayoritariamente recogidas en grabaciones en cinta magnetofónica⁶⁸², acompañadas de pertinentes anotaciones manuscritas de campo. Un buen número de informantes recordaron las versiones tras escuchar el *incipit* del romance correspondiente, sin mostrar dudas que no resolvieran al arrancarse en el canto o la recitación por segunda o tercera vez (estas consecutivas recitaciones, forzadas voluntariamente por el colector, tenían también como objetivo comprobar que los *incipit* de mi manual personal de encuesta no condicionaban la versión del romance que grababa, pues en estas segundas y terceras recitaciones los versos iniciales ya no eran los del manual sino los del informante); con otros en cambio la tarea de recordar los romances, que muchos de ellos llevaban años y años sin cantar, resultó más compleja: mi criterio entonces consistió en hacer repetir a los informantes sus versiones las veces que fueran necesarias con el fin de reproducir lo más fielmente posible la versión atesorada en su memoria y subsanar, también en la medida de lo

⁶⁸² Se podría objetar que en pleno siglo XXI sería casi obligado utilizar algún tipo de grabación de imágenes y no solo de sonido. Estuve dando vueltas sobre esta alternativa en el proceso de preparación de las encuestas, pero finalmente descarté cualquier tipo de cámara para llevar a cabo las grabaciones por varias razones: la primera, porque al tratarse de un trabajo individual y no poder disponer de un equipo para realizarlo, la diligencia que requeriría el manejo de cualquier cámara impediría la atención y el celo necesarios para conducir con esmero la encuesta; la segunda, surgida de mi propia experiencia como encuestador, porque los informantes se sienten mucho más nerviosos e inseguros con la presencia de cámaras, incluso fotográficas, como si su intimidad se viera en peligro por la captura de una imagen que pudiera *inmortalizarlos* en una instantánea inconveniente o poco favorable; la tercera, muy vinculada con la anterior, porque, especialmente, al ser la mayoría de las informantes femeninas, casi siempre hay un punto obligado de coquetería (también masculina en muchos de los casos) que origina cierta turbación –y que puede convertirse fácilmente en un obstáculo para la encuesta– cuando un desconocido se acerca con una cámara, y más cuando la visita suele ser imprevista y, a veces, origina situaciones inesperadas e incómodas, o incluso impertinentes; y, finalmente, la cuarta, vinculada igualmente con las dos anteriores pero surgida ya de mi experiencia *in situ* en República Dominicana, porque todo ello se agrava cuando se visitan zonas paupérrimas en las que los propios moradores se sienten avergonzados por las carencias de los alojamientos en los que viven y de los que las grabaciones en vídeo pueden dar cuenta. Aunque habitualmente viajaba con una cámara fotográfica, solo hice fotos con permiso expreso de los informantes. Casi siempre ello conllevaba que los mismos me pidieran un tiempo prudente para arreglarse, especialmente si eran mujeres, y más si tenían cierta edad. Hubo ocasiones en las que, bien por la extrema pobreza de los lugares que visité o bien por las condiciones tan precarias de vestimenta de las informantes, decidí no hacer fotografías que pudieran herir el pudor de las personas, sobre todo en los casos en los que hasta yo mismo llegué a sentir vergüenza ajena. En todo momento traté de actuar con el máximo respeto a la dignidad personal de los informantes, quienes además, y por muy extrema que fuera su pobreza, atesoraban en sus memorias una riqueza incommensurable, la de ser depositarios de la tradición plurisecular del romancero.

posible, olvidos o confusiones ocasionales. Siempre que he tenido oportunidad y lo he considerado necesario, he visitado en una segunda ocasión al informante (un día o varios después) para darle tiempo a llenar las lagunas de la memoria que una primera visita –casi siempre imprevista, en ocasiones intempestiva e incluso a veces en tiempo o coyuntura inconveniente– pudiera haber propiciado. Algunos de los textos editados son fruto de una paciente reconstrucción a partir de las diferentes recitaciones, con el objetivo de recuperar lo más fielmente posible la versión tradicional que aprendiera el informante; reconstrucción siempre llevada a cabo únicamente con lo aportado por el sujeto encuestado y, por supuesto, sin añadir nada de propia cosecha.

Como norma y con apenas excepciones, y dado el carácter eminentemente literario de esta tesis doctoral, transcribo ortográficamente los textos orales que recolecté en mis encuestas, respetando el idiolecto de los informantes, pero sin considerar las particularidades fonéticas de la pronunciación de cada uno de ellos y dando por supuestos los rasgos diatópicos de la pronunciación de los dominicanos encuestados.

Para la puntuación de los textos sigo básicamente las reglas ortográficas establecidas en la ya citada *Ortografía de la lengua española*, al menos en la medida de lo posible, pues la puntuación –por otra parte, siempre un ejercicio interpretativo del editor– en los textos romancísticos es con frecuencia compleja, ya que en ellos las pausas no son solo discursivas, sino, sobre todo, musicales y métricas; además en estos textos orales son comunes las construcciones sintácticas que desafían las normas de la lengua escrita.

Cuando en la edición de los textos se deja un hemistiquio en blanco se debe a que el hemistiquio no formaba parte de la versión del informante, pues, tras varias recitaciones, no manifestó laguna alguna de memoria y repitió el texto consecutivamente sin la noción de haber olvidado algo. A menudo estos versos cojos se justifican también musicalmente por la melodía con la que se canta la versión. Las omisiones que se deben de forma manifiesta a fallos en la memoria del informante las transcribimos con puntos suspensivos en hemistiquios o versos. Anotamos también las observaciones del informante cuando los fallos de memoria no se limitan a hemistiquios o versos, sino a segmentos narrativos de la composición. En los textos romancísticos rimados reproducimos entre corchetes segmentos de intriga prosificados y enlaces

prosísticos, siempre que incluyan información necesaria para la intriga no incluida en los versos. Cuando los textos son mayoritariamente en prosa prescindimos de utilizar corchetes, salvo para indicar lagunas de memoria expresamente reconocidas por los informantes. Solo se han numerado los versos dieciseisilabos (que reproducimos en dos hemistiquios –a y b– separados por una cesura) y no los segmentos prosificados.

En los temas religiosos, los remates finales del texto, con fórmulas, advocaciones o llamadas de atención a la comunidad portadora-transmisora, que sirven para recordar y recalcar que estos romances ritualizados son oraciones –y en los que se suele explícitamente mencionar la obligación de su recitación periódica– se reproducen en cursiva.

Las versiones editadas se acompañan de anotaciones que recogen las variantes textuales en las recitaciones de los informantes, así como –y siempre que se especifiquen estas acotaciones y comentarios– datos, informaciones y detalles adicionales de interés, casi siempre recogidos a instancias del colector, que sirvan para elucidar o esclarecer las versiones, para iluminar el sentido de los textos, o para ampliar nuestro conocimiento de su procedencia y forma de adquisición; como quién fue el que enseñó el romance al sujeto encuestado, cómo lo aprendió, dónde y cuándo lo cantaba o lo recitaba; si formaba parte del repertorio familiar, si se trataba de un juego infantil, cómo era interpretado, etcétera.

Dado el carácter predominantemente literario de una tesis doctoral realizada en una facultad de filología (en mi caso, en el Departamento de Filología Española IV de la Universidad Complutense de Madrid), no he tenido en consideración los aspectos musicales de las versiones cantadas, cuyo estudio excedería con creces la presente tesis doctoral, por más que reconozca el interés del análisis en profundidad de dichos aspectos musicales, de una complejidad sin duda merecedora de una tesis doctoral *ex profeso*.

Como bien afirmaba en su día Mercedes Díaz Roig, la clasificación de los romances de tradición oral siempre ha sido un problema arduo para el que todavía ningún investigador ha encontrado una solución satisfactoria aceptada por el conjunto de especialistas⁶⁸³. Hasta que dicha solución no llegue,

⁶⁸³ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit, pp. 15-16. En el Encuentro Internacional sobre el Romancero celebrado en Sevilla en 1999 se celebró una jornada sobre

cualquier sistema de ordenación y clasificación de los textos romancísticos no pasará de ser una propuesta convencional desde una perspectiva más o menos subjetiva y, probablemente, con iguales inconvenientes que cualquier otra que pudiera adoptarse a cambio. Como sugería Carolina Poncet, los romances son “una floresta rebelde a toda clasificación”⁶⁸⁴. Díaz Roig, simplificando al máximo el problema, escogió un criterio alfabético, según ella, ordenación con tantas fallas como cualquier otra. Un sistema distinto de clasificación, seguido por numerosos estudiosos y especialistas de la tradición oral moderna, fue el propuesto en las diversas ediciones romancísticas surgidas en el seno de la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, al cuidado de sus miembros o colaboradores. Dicha clasificación distinguía por una parte los romances contenidos en los cancioneros y pliegos de los siglos XV, XVI y XVII, subdividiéndolos a su vez, según su origen, en romances históricos, carolingios, noticieros, fronterizos, líricos y trovadorescos, etcétera; y por otra, englobaba en la categoría de novelescos a la gran mayoría de los romances de la tradición oral moderna no documentados entre el siglo XV y el XVII, subdividiéndolos a su vez en grupos temáticos (verbigracia, la conquista amorosa, amor fiel, ruptura de la familia, reafirmación de la familia, burlescos, etc...). En donde hay coincidencia casi unánime entre las ediciones auspiciadas desde la Cátedra Seminario Menéndez Pidal y el resto es en distinguir como categorías independientes a los romances tradicionales de origen vulgar y a los de tema sacro.

Los criterios empleados en sus ediciones romancísticas por los miembros y colaboradores del actual Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal han sido el referente principal para la ordenación del corpus

los problemas que plantea la clasificación del corpus romancístico (v. *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bènichou*, ob. cit., pp. 221-233) en la que Ana Valenciano, moderadora del debate, llevó a cabo una extensa exposición de los diferentes sistemas de clasificación empleados por los más reputados especialistas. Para Valenciano la clasificación de los romances se trataría de “un problema en cierta medida irresoluble” y una cuestión secundaria, ya que consideraba “mucho más importante la delimitación genérica de los poemas narrativos tradicionales que su organización en la forma que sea”, p. 221; Giuseppe di Stefano abundaba en lo mismo, pues no confiaba en que se lograra una clasificación satisfactoria para todos los especialistas y defendía respetar toda clasificación con la suficiente coherencia y que, básica y fundamentalmente, fuera satisfactoria para los textos, p. 230; así mismo José Manuel Pedrosa consideraba al corpus romancístico inclasificable, p. 231. De Ana Valenciano v. también al respecto el trabajo “Las jerarquías en el Romancero de tradición oral”, ob. cit.

⁶⁸⁴ Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., p. 579. Poncet acuñó esta expresión limitándola a los temas folclóricos religiosos, pero creo que podría extenderse perfectamente al conjunto de los temas romancísticos.

llevada a cabo en esta tesis doctoral⁶⁸⁵, si bien adaptándolos a la realidad concreta del romancero dominicano de tradición oral moderna, donde, por ejemplo, no sería especialmente útil una clasificación y subdivisión de los temas documentados en los siglos XV, XVI y XVII, debido a su escaso número en la tradición quisqueyana. Dado también el reducido número de temas en el cómputo total del corpus quisqueyano –y compartiendo el planteamiento de Mercedes Díaz Roig de que cualquier clasificación plantea ventajas y así mismo inconvenientes– me he limitado a ordenar los temas sin agruparlos en subdivisiones. He antepuesto aquellos temas novelescos cuya pertenencia al romancero tradicional es aceptada, sin plantear problemas, por todos los especialistas, eligiendo el de *La muerte oculta* (1) como primero de todos ellos por la importancia del texto dominicano, única versión que acredita la presencia del tema en Hispanoamérica. A este le siguen el de *Las señas del esposo* (2), *Gerineldo* (3), *Delgadina* (4), *Silvana* (5), *Conde niño* (6), *Blancaflor y Filomena* (7), *Albaniña* (8) y *El quintado+La aparición de la enamorada* (9).

Los textos en los que se incluyen versos del romance de *Gerineldo* en la tradición oral dominicana plantean una complejidad especial, por lo que he considerado más pertinente para su estudio agruparlos todos juntos, sin dividirlos a su vez, por más que la disparidad entre ellos afecte incluso a la *fábula* o a la pertenencia al género romancístico: así pues, se agrupan bajo el número 3, seis textos del tema de *Gerineldo* rematados en su final con un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* (3.D.0, 3.D.1, 3.D.2, 3.D.3, 3.D.5 y 3.D.9), arquetipo exclusivo de la República Dominicana; tres del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.6, 3.D.8 y 3.D.10), en uno de los cuales (3.D.10) se observa la influencia de los procesos de re-creación del cuento folclórico para introducir variantes en la intriga, con motivos del cuento de *El monstruo como esposo*; y un texto mayoritariamente prosificado (3.D.11) muy diferente al resto de los tipos

⁶⁸⁵ Además de dichas ediciones, es obligada la consulta del trabajo de Ana Valenciano, “Crítica a la edición y edición crítica de los romances de la tradición oral moderna”, en *Tradiciones discursivas*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 45-70; de la misma autora v. también “Edición crítica de textos de base oral: El Romancero”, en *Actes del Colloqui sobre canço tradicional*, Barcelona, Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1993, pp. 299-307; “Los problemas de la clasificación”, en *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bènichou*, ob. cit. pp. 221-233 y “Las jerarquías en el Romancero de tradición oral”, ob. cit.

conocidos, con versos residuales del tema de *Gerineldo* y transvase de elementos del cuento folclórico de *Los gemelos*.

Siguen a los nueve temas novelescos anteriormente citados otros once que forman parte del repertorio infantil: *Me casó mi madre* (10), *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* (11), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (12), *Don Gato* (13), *Hilo de oro* (14), *Santa Catalina* (15), *Marinero al agua* (16), *Santa Catalina+Marinero al agua* (17), *Mambrú* (18), *Monja por fuerza* (19) y *La nuera ociosa* (20). El romance de *El quintado+La aparición de la enamorada* (9) serviría de enlace de ambos grupos, pues, su única versión, comparte la pertenencia a los dos, tanto al romancero novelesco como al de repertorio infantil.

A continuación figura el romance de origen vulgar *Polonia y la muerte del galán* (21). Finalmente he dispuesto los romances de tema sacro: *La Virgen y el ciego* (22), *Congoja de la Virgen en Belén* (23), *El rastro divino* (24), *El rastro divino* con asonancia en á-a (25), *El rastro divino+Las tres Marías* (26), *En el monte murió Cristo* (27), *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino* (28), *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo* (29) y *Madre, a la puerta hay un niño* (30). Como se percibe a primera vista por la enumeración de los temas del romancero sacro, es este un repertorio en el que comunmente en los textos se yuxtaponen temas y motivos religiosos diversos, cuya clasificación y delimitación necesitaría del conveniente estudio, todavía por hacer por parte de los especialistas.

La ordenación que he establecido –como todas, convencional y subjetiva– seguramente adolecerá de muchas deficiencias pero, parafraseando a Mercedes Díaz Roig, probablemente no muchas más de las que podría presentar cualquier otra que hubiera dispuesto.

Precede a cada una de las versiones reproducidas un encabezamiento en el que se distinguen tres niveles separados por puntos y aparte: el primero, en negrita, es un código alfanumérico que sirve como signatura y también para numerar el texto; en el segundo, en línea aparte, se detallan los datos del informante (básicamente, nombre y edad) así como procedencia de la versión, que suele coincidir las más de las veces con el lugar de origen de dicho informante; en el tercero se especifican los datos del colector, el lugar en que fue recogida la versión y, si el texto no es inédito, las referencias de las

publicaciones donde fue reproducido. Cuando el colector es a su vez informante, o cuando la encuesta se lleva a cabo en el seno de la familia de quien realiza la encuesta y no se identifica al informante, los dos últimos niveles frecuentemente aparecen unidos, sin separación de punto y aparte. La abreviatura *prov.* indica la provincia a la que pertenecen las localidades dominicanas que se citan. Cuando el nombre de la localidad coincide con el de la provincia a la que pertenece, no se especifica esta última.

Como ya se ha mencionado *supra*, a los textos les sigue un apartado con sus correspondientes variantes, caso de que las hubiere, así como notas con informaciones adicionales con datos o detalles de interés: quién enseñó el romance al informante, cómo lo aprendió, dónde y cuándo lo cantaba o lo recitaba; si se trataba de un juego infantil, cómo se jugaba, etc.

V.2. CORPUS DE TEXTOS DOMINICANOS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA

1. La muerte ocultada (í-a)

Texto 1.D.1

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por Atala Cabral Ramírez, sin datos de edad.

Recogida en febrero de 1946 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 59.

- Ahí viene don Pedro de la guerra herido,
2 viene con el ansia de ver a su hijo.
Al entrar en casa don Pedro expiró
4 y quedó la madre llena de aflicción.
- Toquen las campanas con gran alegría
6 pa que no se entere la recién parida.
- Madre de mi alma, madre de mi vida,
8 ¿qué es lo que tocan con tanta alegría?
- Hija de mi alma, hija de mi vida,
10 es por ti mi alma, porque estás parida.
- Madre de mi alma, madre de mi vida,
12 ¿qué saya me pongo para ir a misa?
- Hija de mi alma, hija de mi vida,
14 ponte la de sarga, porque estás parida. -
Al entrar al templo una voz decía:
16 ¡Viudita linda! ¡Viudita alegre!
- Madre de mi alma, madre de mi vida,
18 esas palabras, ¿por quién las decían?
- Hija de mi alma, hija de mi vida,
20 esas palabras por ti las decían.
- Madre de mi alma, madre de mi vida,

- 22 si Pedro no viene no quiero la vida. -
Entró en su alcoba, bajó la cortina,
24 agarró un puñal y se quitó la vida.

Notas: La informante, a quien su madre enseñó el romance en su infancia, canta la versión repitiendo cada uno de los hemistiquios de los versos pares.

2. Las señas del esposo (é)

Texto 2.D.1

Versión de Santo Domingo cantada por Marina Coiscou, sin datos de edad.
Recogida en marzo de 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 41.

- ¿Dígame, señor soldado, usted que viene de Argel,
2 si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- Si lo he visto, no me acuerdo, deme usted las señas de él.
4 - Mi marido es un buen mozo, un buen mozo aragonés,
que sabe jugar la espada al derecho y al revés,
6 y en la punta de la espada lleva el retrato del rey
y en la copa del sombrero lleva el de Santa Isabel,
8 en el bolsillo llevaba un pañuelo que bordé,
que lo bordé siendo niña y se lo regalé a él.
10 - Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
y en la mesa de los dados un testamento dejó,
12 el testamento decía me casara con usted.
- Si mi marido se ha muerto a monja me meteré.
14 De las tres hijas que tengo, todas las colocaré:
una donde tía Juana, y otra donde tía Isabel,
16 con la más chiquititica, con esa me quedará,
para que me lave y planche y me guise de comer.

Texto 2.D.2

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte) cantada por María Bonó (viuda de Añil), sin datos de edad.
Recogida en agosto de 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 42.

- Caballero jerezano, que ha venido de Jerez,
2 dadme razón de mi esposo si acaso lo conocéis.
- Dadme las señas, señora, tal vez lo conoceré.
4 - Él es un mocito blanco, en el habla muy cortés,
que sabe jugar la espada al derecho y al revés,
6 al lado derecho lleva todas las armas del rey
y en el otro lado tiene un ramito de laurel.
8 - Sí, señora, le conozco, pero ya él muerto es,
en la mesa de los dados le ha matado un genovés,
10 y en el testamento deja que me case con usted.
- Siete años le he esperado y siete más le esperaré,
12 y si a los siete no viene a monja me meteré.

Notas: La informante la aprendió en su infancia de su abuela y de sus tías.

Texto 2.D.3

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte) cantada por Mercedes Almánzar de Cruz, sin datos de edad.

Recogida en agosto de 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 43.

- Caballero jerezano que ha venido de Jerez,
- 2 deme razón de mi esposo si acaso lo conocéis.
- Deme las señas, señora, quizás lo conoceré.
- 4 - Mi marido es un tal hombre, en su hablar es muy cortés,
- del lado derecho carga las propias armas del rey,
- 6 y en la punta de la espada un ramillete de laurel.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
- 8 en el juego de los dados, lo ha matado un genovés,
- y en el testamento puso que me case con usted.
- 10 - No lo permitan los santos, ni el arcángel San Gabriel,
- diez años que lo he esperado, otros diez lo esperaré,
- 14 y si acaso no volviere a monja me meteré.
- Tres hijos que me ha dejado: dos se los daré al rey
- 16 y uno lo meteré a fraile para que ruegue por él.

Texto 2.D.4

Versión de Las Charcas (prov. Azua) cantada por Ladimila Sánchez, sin datos de edad.

Recogida en Las Charcas en octubre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 43-44.

- Señora, yo voy para Francia, señora, ¿qué manda usted?
- 2 - Señor, yo no mando nada, le agradezco su merced,
- mi marido que está allá memorias me le da usted.
- 4 - No conozco a su marido ni lo pienso conocer.
- Mi marido es alto y joven, con el habla muy cortés
- 6 y en el puño de su espada lleva un ramo de laurel.
- Tres hijas tuve con él.
- 8 Una le doy a doña Ana y otra a doña Inés,
- y esta por ser la más chica con usted la casaré.
- 10 - ¿Cómo me voy a casar con hija que yo engendré?

Texto 2.D.5

Versión de Azua cantada por Consuelo Sánchez, sin datos de edad.

Recogida en enero de 1946 en Las Charcas (prov. Azua) por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 44.

- Caballero jerezano usted que viene de Jerez,
- 2 deme razón de mi esposo si acaso lo conocéis.
- Él es un mocito guapo con el habla muy cortés
- 4 y en la mano derecha carga todas las armas del rey,
- Sí señora, lo conozco; pero también le diré:
- 6 que en la mesa de los dados lo ha matado un genovés.
- Y dejó de testamento que me case con usted.
- 8 - Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
- y si a los siete no viene yo a monja me meteré.
- 10 - Y si usted se mete a monja, yo a fraile de la Merced.

Texto 2.D.6

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) cantada por Lilia Franco Ornes, sin datos de edad.

Recogida en enero de 1946 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 44.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- 2 - De la guerra, señorita, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- 4 - No señora, no señora, ni tampoco sé quién es.
Deme las señas, señora, que lo quiero conocer.
- 6 - Mi marido es alto y rubio, gentil hombre aragonés,
en la punta de la lanza lleva un pañuelo bordés,
- 8 lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé,
y ahora le estoy bordando otro para cuando venga esté.
- 10 - Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
lo mataron en Valencia, en casa de un genovés.
- 12 Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
y si a los catorce no viene a monja me meteré.
- 14 - Calla, calla, Isabelita, calla, calla, mi mujer,
que yo soy tu querido esposo y tu mi querida mujer.

Texto 2.D.7

Versión de Azua cantada por María Echenique, sin datos de edad.

Recogida por Edna Garrido de Boggs en 1945. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 45-46. Publicada de nuevo con los datos de la informante y la fecha de la recolección en *Folklore infantil de Santo Domingo*, pp. 218-219.

- ¿Dónde va usted, señora con su manto a lo francés?
- 2 - En busca de mi marido que hace diez años se fue.
Mi marido es alto y rubio, de carácter muy cortés
- 4 y en el puño de su espada lleva un ramo de laurel.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
- 6 en la batalla del Yaque lo mató un cañón francés,
y en su testamento dijo que me case con usted.
- 8 - Si diez años lo he esperado, veinte más lo esperaré,
y si a los veinte no viene a monja me meteré.
- 10 - Y si usted se mete a monja yo a fraile me meteré
y los años más de vida felices los pasaré.

Variantes: 6a) en la guerra del doce; se da noticia de esta variante en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 46.

Notas: En *Versiones dominicanas de romances españoles* no aparecen datos de informante, probablemente porque el texto, según Garrido, correspondería a una versión muy extendida del romance que se cantaba en Azua en los corros infantiles y tal vez tuvo escrúpulos de personalizarlo en alguien en concreto. Garrido explicaba entonces que dio una variante de las muchas que encontró; v. *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 45-46. En *Folklore infantil de Santo Domingo*, trabajo cuyos criterios modernos de edición hacían obligatoria la identificación de los informantes, atribuye la versión a María Echenique. La única variante que presentan los textos de ambas ediciones la encontramos en el hemistiquio 7a, en el que el posesivo “su” se transforma en el artículo determinado “el”. Puede que sea hasta un error de composición en imprenta o producido al transcribir el texto de forma automática y sin fijar la atención. Respecto a la fecha en que Edna Garrido recogió la versión, si bien no hay ninguna fecha precisa en *Versiones dominicanas de romances españoles*, en *Folklore infantil de Santo Domingo* en cambio se data la recolección del romance en 1945.

La informante canta el romance repitiendo el estribillo “¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!” detrás de los primeros hemistiquios de los versos 1, 3, 5, 8 y 10.

Texto 2.D.8

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte) cantada por Tomasa Pérez, sin datos de edad.

Recogida en agosto de 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 46-47.

- Yo soy la recién casada que no dejo de llorar,
2 me abandonó mi marido por amar la libertad.
Venga acá, mi buen soldado, ¿No ha visto usted a mi marido?
4 - No señora, no lo he visto, deme usted las señas de él.
Él es alto, blanco y rubio, tiene tipo de francés,
6 y en el puño de la espada tiene el nombre de Isabel.
- Sí señora, yo le he visto, hace un año que murió,
8 en la plaza Cartagena un español lo mató.
- Ya se murió mi marido, tan solita yo quedé,
10 y me miro en el espejo: ¡qué joven viuda quedé!
Yo me voy para la plaza, voy a comprar mis verduras,
12 para que la gente diga: ¡qué joven quedó la viuda!...
Para que los hombres digan: ¡A mí me gusta la viuda!

Texto 2.D.9

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan). Informante: Josefa, viuda de Mesa, de 94 años.

Recogida el 18.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Buonpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 109.

- Jerezano, jerezano, tú que vienes de Jerez,
2 dame razón de mi amante si acaso lo conocéis.
Él es un mocito blanco, con el habla muy cortés,
4 y en el lado izquierdo carga el pendón de genovés.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
6 en el juego de los dados una puñalada le han dado
y en el testamento ha dejado que me case con usted.
8 - Siete años lo he esperado, mucho más lo esperaré,
y a la razón que yo sepa,
10 con los tres hijos que tengo a monja me meteré.

Texto 2.D.10

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan). Informante: Atala Cabral R., sin datos de edad.

Recogida en abril de 1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Buonpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 109.

- Caballero jerezano usted que vienes de Jerez
2 dígame si mi marido vivo está o muerto es.
Él es un caballero blanco en el hablar muy cortés
4 y en el lado izquierdo porta un pendón de genovés.
- Por las señas que me ha dado, su esposo ya muerto es,
6 y en el testamento puso que me case con usted.
- Si diez años lo he esperado, otros diez lo esperaré
8 y si acaso no volviere a monja me meteré,
y tres hijitos que tengo a frailes de la Mercé.

Notas: La informante aprendió la versión en su infancia. Se la enseñó su abuelo.

Texto 2.D.11

Versión sin datos de informante ni de lugar.

Versión sin datos de colector ni fecha en que fue recogida. Publicada, junto a la partitura, por Juan Arteaga en *Folklore de la República Dominicana*.

- Dígame, señor soldado, usted que viene de Argel,
- 2 si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- Si le he visto, no me acuerdo, deme usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es un buen mozo, un buen mozo aragonés.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
- 6 - Si mi marido se ha muerto a monja me meteré.
- De las tres hijas que tengo, todas las colocaré,
- 8 una donde tía Juana, otra donde tía Isabel,
- con la más chiquitica, con esa me quedaré,
- 10 para que me lave y planche y me guise de comer.

Notas: Respecto al colector, si bien en uno de los folios de *Folklore de la República Dominicana* aparece la rúbrica de Luis E. Frías y una fecha, el año 1955, no es posible asegurar ni que Luis E. Frías sea el colector, ni que 1955 sea el año en que la versión fuera recogida.

Texto 2.D.12

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo) recitada por María de los Reyes Núñez Rodríguez, de 78 años.

Recogida el 1.11.2003 en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde vienes usted?
- 2 - De la guerra, señorita, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿No ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- 4 - No lo he visto señorita, ni tampoco sé quién es,
- pero deme una señal, por si yo lo llego a ver.
- 6 - Mi marido es alto, rubio y genovés.
- En la punta de la lanza lleva un pañuelo bordé,
- 8 que lo bordé siendo niña y siempre lo bordaré.
- Por la señal que usted ha dado su marido muerto es,
- 10 lo mataron ayer tarde en casa del genovés.
- Siete años lo esperaba y siete lo esperaré,
- 12 si a los catorce no viene a monja me meteré.

Texto 2.D.13

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo) recitada por Juana Ramírez Correa, de 73 años.

Recogida en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán el 1.11.2003.

- Soldadito, soldadito, ¿de dónde ha venido usted?
- 2 - De la guerra, señorita, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- 4 - No lo he visto señorita, ni tampoco sé quién es.
- Deme una señal por si lo llegare a ver.
- 6 - Mi marido es alto, rubio y genovés
- y en la punta la lanza lleva un pañuelo bordés,
- 8 que lo bordé siendo niña y siempre lo bordaré.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
- 10 Lo mataron ayer tarde en casa del genovés.

- Pues siete años que tengo y siete más que estaré,
- 12 si a los catorce no llega a monja me meteré.
- Calla, calla señorita, yo conozco tu dolor

.....

Texto 2.D.14

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lorenza Rodríguez Mateo, una anciana centenaria de aproximadamente 105 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2003.

- Señora, me voy pa Francia, señora, ¿qué manda usted?
- 2 - Señor, yo no mando nada, le agradezco su merced.
Si me ves a mi marido memorias me le da usted.
- 4 - No conozco su marido ni lo puedo conocer.
Deme las señas de él.
- 6 - Mi marido es alto y rubio, tiene tipo aragonés,
y en la copa del sombrero tiene un letrado francés;
- 8 cuando yo era chiquitica en la escuela lo bordé.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
- 10 - Si mi marido se ha muerto, a monja me meteré;
porque yo tengo tres hijas, todas las repartiré:
- 12 y una para doña Ana, otra para doña Inés,
la más chiquita y bonita con usted la casaré.
- 14 - ¡Cómo me voy yo a casar con hija que yo engendré!

Notas: Lorenza canta la versión con la misma melodía con la que se canta mayoritariamente en Cuba y que he recogido en decenas de interpretaciones en mis encuestas de 2001 y 2004, lo hace repitiendo los primeros hemistiquios. Respecto a la edad de la informante, v. el capítulo IV.12 de esta tesis doctoral.

Texto 2.D.15

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años, y Nuri Soto Martínez, su hija, de 35 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

- Usted que viene de Francia, ¿si no ha visto a mi marido?
- 2 - No conozco a su marido ni lo quiero conocer.
Catalina, Catalina, deme las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, y es tipo paragoné.
En la copa del sombrero tiene un pañuelito blanco,
- 6 cuando yo era chiquitica en la escuela lo bordé;
y en la cacha del puñal tiene un letrado francés.
- 8 - Por las señas que me ha dado su marido muerto es
y en el apartamento dice que me case con usted.
- 10 - Quince años lo he esperado y quince más lo esperaré
y si a los quince no viene, a monja me meteré.
- 12 - Y si tú te mete a monja, a fraile me meteré.
- Y si usted se mete a fraile, la vida me quitaré.
- 14 Las tres hijitas que tengo todas las repartiré:
una para doña Ana y otra para doña Inés,
- 16 la más chiquita me queda y con usted la casaré.
- ¡Cómo me voy yo a casar con hija que yo engendré!-
- 18 Esta era la historia de una infeliz mujer
hablando con su marido y no lo supo conocer.

Variantes: Nuri canta la siguiente variante en el verso 4: él es alto, blanco y rubio / y tan galante como usted. Nuri explica que ella modificó el verso, que se inventó esta variante, porque le parecía el verso más bonito así de esta manera (editamos como versión independiente, la 2.D.25, la que nos cantó Nuri en solitario, con significativas variantes respecto a esta versión cantada junto a su madre, quien llevaba la voz dominante en esta recitación; v. el capítulo IV.12 de esta tesis doctoral). Además, Lidia por su parte canta la versión con las siguientes variantes: 11a) Si mi marido se ha muerto; 19a) conversando con su esposo.

Notas: Las informantes aclaran que el adjetivo paraboné, final del verso cuarto, indica una persona bonita y elegante. Las informantes cantan la versión con la misma melodía con la que se canta mayoritariamente en Cuba y que he recogido en decenas de interpretaciones en mis encuestas de 2001 y 2004, lo hacen repitiendo los primeros hemistiquios de cada verso.

Texto 2.D.16

Versión de Azua (prov. Azua) cantada por Altagracia Rafaela Basora Jerónimo, “Negra”, de 85 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- Caballero jerezano usted que viene de Jerez,
- 2 deme razón de mi esposo si acaso lo viere usted.
- Él es un mocito claro con el habla muy cortés,
- 4 en el testamento dice que me case con usted.
- Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
- 6 y si a los siete no viene yo a monja me meteré.

Texto 2.D.17

Versión de Amaceyes (sección de Guayabillo, municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Teresa Ramírez Vázquez, de 97 años.

Recogida en Amaceyes por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- Amigo, viene de la guerra, de la guerra viene usted.
- 2 ¿Usted no ha visto a mi marido por la guerra alguna vez?
- Deme alguna seña de él para poderle decir.
- 4 - Tiene los ojos azules muy parecidos a usted,
- y su caballo blanco igualito que el de él.
- 6 - Sí señora, yo lo vi, me dijo que me casara con usted.
- Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré,
- 8 si a los catorce años no viene a monja me meteré.
- ¡Ay, qué corazón tan dulce, ay, qué pecho de mujer!
- 10 Alza la vista pa arriba que tú estás hablando con él.

Texto 2.D.18

Versión de San Víctor (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por María Antonia Santana Bautista, de 78 años.

Recogida en San Víctor por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- Buenos días mi soldado, una pregunta le haré:
- 2 si usted ha visto a mi marido, que pa la guerra se fue.
- Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién es.
- 4 Deme una seña de él.
- Mi marido es blanco y rubio, tiene el tipo aragonés,
- 6 en la copa del sombrero lleva la reina Isabel
- y en la punta de la lanza lleva el retrato del rey.

- 8 - Por las muestras que me ha dado su marido muerto es,
el recuerdo que me deja es que me case con usted.
- 10 - No lo permita el cielo ni mi madre santa Inés,
que ninguna de mi patria se casa en segunda vez.
- 12 - ¡Ay, qué palabra tan dulce, ay, qué pecho de mujer!
Abre los ojos al cielo que tú estas hablando con él.

Variantes: 3a) no conozco a su marido.

Texto 2.D.19

Versión de Lajas de Yaroa (municipio de Puerto Plata, prov. Puerto Plata) recitada por Alejandrina Rodríguez Hernández, “Andina”, de 75 años.

Recogida en Lajas de Yaroa por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 12.12.2003.

- Buenas tardes mi señora. - Buenas tardes mi señor,
- 2 - ¿No va usted a desmontarse? - No señora, que me voy
- Si usted viene de la guerra, de la guerra san Tomé,
- 4 ¿no me ha visto a mi marido en alguna de esa vez?
- No señora, no lo he visto, deme una seña de él.
- 6 - Mi marido es indio alto con el habla muy cortés.
- Las señas que usted me ha dado, su marido muerto es
- 8 y en el testamento dice que me case con usted.
- Siete años tengo viuda y siete más lo esperaré,
- 10 si a los catorce no viene a monja me meteré.

Texto 2.D.20

Versión de Lajas de Yaroa (municipio Puerto Plata, prov. Puerto Plata) cantada por Angélica Gutiérrez García, “Nena Cabrera”, de 84 años.

Recogida en Canca Abajo (municipio de Tamboril, prov. Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 14.12.03.

- Buenas tardes mi señora. - Buenas tardes mi señor,
- 2 - ¿No gusta de desmontarse? - No señora, que me voy.
- Si usted viene de la guerra, de la guerra san Tomé,
- 4 ¿no me ha visto a mi marido en alguna de esa vez?
- No señora, no lo he visto, deme una seña de él.
- 6 - Mi marido es indio y alto con el habla muy cortés.
- Por las señas que usted me ha dado, su marido muerto es
- 8 y en el testamento dice que me case con usted.
- No lo permita la Virgen ni mi madre santa Inés:
- 10 siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
si a los catorce no viene, a monja me meteré,
- 12 y dos hijitas que tengo, una se la doy al marqués,
otra la educaré yo para que ruegue a Dios por él.
- 14 - ¡Oh, qué palabra tan linda! ¡Oh, qué encanto de mujer!
Alce la vista pa arriba que usted está hablando con él.

Texto 2.D.21

Versión de Villa Trina (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por Mercedes Reyes, de 65 años.

Recogida en Villa Trina por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.03.

- Caballero, ¿dónde viene? - De la guerra Duvergé.

- 2 - Dé razón de mi marido que yo las señas daré:
 un joven gallardo alto, un joven gallardo es,
 4 un caballo cara blanca que se ganó él del inglés.
 Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
 6 y si a los quince no llega, a monja me meteré;
 de tres hijitas que tengo, yo las acomodaré:
 8 una para doña Juana, otra para doña Inés,
 la más chiquita que tengo para mí la dejaré,
 10 que me vista, que me calce, que me busque qué comer,
 que me lleve por la mano a casa del coronel.
 12 - Con la talla yo me voy, yo mañana volveré,
 abre los ojos y despierta que tú estás hablando con él.

Texto 2.D.22

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por Alma Crescencia Ramos Rodríguez, de 80 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

- ¿Usted viene de la guerra, de la guerra viene usted?
 2 ¿No me ha visto mi marido en la guerra alguna vez?
 - Señora, no lo he visto, deme usted una seña de él.
 4 - Un hombre alto, el pelo rubio, tiene el tipo de francés.
 - Sí señora, yo lo vi, su marido muerto es
 6 y lo más que me encargó: que me case con usted.
 - No premita el Dios del cielo ni mi padre san José,
 8 ninguna de mi familia se casa en segunda vez.
 - ¡No existe mujer tan bella, ay, qué tipo de mujer!
 10 Alce la vista pa arriba que usted está hablando con él. -

Texto 2.D.23

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por María de los Ángeles Rodríguez Ramos, de 82 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

- ¿Usted viene de la guerra, de la guerra viene usted?
 2 ¿No me ha visto mi marido por la guerra alguna vez?
 - No señora, no lo he visto, deme alguna seña de él.
 4 - Un caballo cara blanca parecido a ese de usted.
 - En ciento cincuenta pesos se lo compré yo a un inglés.
 6 Su marido, su marido muerto es y le manda a decir
 que me casa con usted.
 8 - ¡Válgame Dios, cielo santo, cielo santo, válgame!
 Siete años lo he esperado, siete años más lo esperaré
 10 y de tres hijas que tengo, esas yo las regaré.
 - Alce la vista pa arriba que usted está hablando con él. -

Texto 2.D.24

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por Hipólita Reyes de García, de años.

Recogida en Ceiba de Madera por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

- Mingo, ¿viene de la guerra, de la guerra viene usted?

- 2 ¿No me ha visto mi marido por la guerra alguna vez?
 - No señora, no lo he visto, deme usted una seña de él.
- 4 - Él es un hombre gallardo, un hombre gallardo es.
 - Según me ha dado la seña, su marido muerto es,
- 6 y él cuando murió me dijo que me case con usted
 - ¡Válgame Dios, cielo santo, cielo santo, válgame!
- 8 Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré
 y si a los siete no viene a monja me meteré,
- 10 y tres hijitas que tengo, esas yo las regaré:
 una le doy a doña Juana, otra le doy a doña Inés;
- 12 y la más chiquita queda, esa yo la dejaré
 pa que me lave y me planche y me haga de comer.
- 14 - ¡Oh, qué palabra tan dulce, oh, qué pecho de mujer!
 Alza la vista hacia arriba que tú estás hablando con él. -

Texto 2.D.25

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Nuri Soto Ramírez, de 35 años.

Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- Oiga amigo jerezano, usted que viene de Francia,
 2 ¿no me ha visto a mi marido?, deme la razón de él.

 - Él es alto, blanco y rubio, y tan galante como usted.

 4 - En el apartamento dice que me case con usted.
 - Eso sí que no, que no, eso sí que no lo haré.
- 6 Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré
 y si a los catorce no llega a monja me meteré,
- 8 y un niño con él tengo, a fraile lo mandaré,
 y si no sirve pa fraile, al rey se lo entregaré.
- 10 - Calla, calla, señora, calla, calla, mujer,
 que yo soy tu lindo esposo y tú eres mi linda mujer.

3. Gerineldo (í-o)

Texto 3.D.1

Versión de Azua dictada por Rosa Adela Pérez, viuda de Domínguez, sin datos de edad.

Recogida en 1932 sin datos de lugar por Pedro Henríquez Ureña. Publicada en *Gerineldo. El paje y la infanta, II* [*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, tomo VII], pp. 235-236.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
 2 ¡quien te pudiera pillar tres horas en albedrío.
 - Como soy vuestro criado señora, os burláis de mí.
- 4 - No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
- 6 y a las doce, Gerineldo, entrarás en mi castillo.-
 - ¿Quién ronda mi palacio, quién ronda mi castillo?
- 8 - Gerineldo, mi señora, que viene a lo prometido. –
 Se acostaron en la cama como mujer y marido
- 10 [.....] y se quedaron dormidos.
 - Levántate, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 12 que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.-

- Y el rey que estaba en acecho al encuentro le ha salido:
- 14 - ¿De dónde vienes, Gerineldo, pálido y descolorido?
 - Vengo del jardín de casa, de coger rosas y lirios,
 16 y una rosa muy fragante los colores me ha comido.
 - Es mentira, Gerineldo, que tú en palacio has dormido;
 18 has dormido con la reina como mujer y marido.
 No te mato Gerineldo porque desde niño te he querido.
 20 - Máteme usted, señor rey, que yo he sido el atrevido.-
 Ya lo llevan, ya lo traen, ya lo van a embalsamar,
 22 le han cosido las heridas con agujas de bordar.
 La princesa es una ermita, Gerineldo un pie de altar,
 24 donde mancos y tullidos todos se van a curar.

Notas: La informante afirma que aprendió el romance cincuenta años atrás.

Texto 3.D.2

Versión de Azua, recitada por Juana Montes de Oca, de 92 años.

Recogida en julio de 1945 en Azua por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 32.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
 2 ¡quien te pillara esta noche tres horas antes del día!
 - No me burle, no me burle, ¿por vuestro criado lo dice?
 4 - No te burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
 6 A las doce, Gerineldo, rondarás por mi castillo.
 - ¿Quién ronda por mi palacio? ¿Quién ronda por mi castillo?
 8 - Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido. –
 La princesa se levanta y en su cuarto lo ha metido,
 10 De tan grande fue la lucha que ambos quedaron dormidos.
 El rey que ya se levanta, el rey que ya está vestido,
 12 los ha encontrado en la cama como mujer y marido
 y puso su espada en medio que le sirva de testigo.
 14 La princesa se despierta pálida y descolorida:
 - Levántate, Gerineldo,
 16 que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.
 - ¿Cómo haré yo, señora, para no ser conocido?
 18 - Bájate al jardín de casa a picar rosas y lirios. –
 El rey que estaba en acecho a su encuentro le ha salido:
 20 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, pálido y descolorido?
 - Vengo del jardín de casa de cortar rosas y lirios.
 22 - Tú me mientes, Gerineldo, que en palacio tú has dormido.
 - Máteme usted, gran Sultán, que he sido yo el atrevido.
 24 - No te mato, Gerineldo, eres mi criado querido. -
 El rey que se está enfadando, el rey que ya se enfadó,
 26 le tiró una puñalada y a sus pies mortal cayó.
 Ya lo llevan, ya lo traen, ya lo van a embalsamar,
 28 ya le cosen las heridas con agujas de bordar;
 al completar los seis días ya lo llevan a enterrar.
 30 Al bajar las escaleras unos gritos se oyen dar:
 - ¡Adiós, Gerineldo, adiós! A Dios te vas a gozar,
 32 al completar los seis días allá te voy a buscar.
 A los cuatro cayó enferma, a las seis la llevan a enterrar.
 34 Gerineldo es una ermita, la princesa un pie de altar,
 donde ciegos y tullidos allí se van a salvar.

- 36 - Una madre tengo tuerta, aquí ella no vendrá
porque si es tuerta de un ojo tuerta de los dos saldrá.

Texto 3.D.3

Versión de Las Charcas (prov. Azua) recitada por Juana María Mateo, de 86 años.
Recogida en octubre de 1945 en Las Charcas por Onaney Calderón, quien la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 33.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
2 ¡quien te pillara esta noche tres horas antes del día!
- Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
4 - No es de burla, Gerineldo, que de veras te lo digo.
- Pues dígame, gran señora, ¿a qué hora es lo prometido?
6 - A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
y a las doce, Gerineldo, rondarás por mi castillo.
8 - ¿Quién ronda por mi palacio? ¿Quién ronda por mi castillo?
- Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido. –
10 Lo ha cogido por la mano y entre el cuarto lo ha metido,
y fue tan grande el placer que ambos quedaron dormidos.
12 El rey que ya está despierto, el rey que ya está vestido,
pregunta por Gerineldo, su criado más querido.
14 El rey que estaba en sospecha al cuarto de la Infanta ha ido,
su espada puso por medio para que sirva de testigo.
16 - Levántate, Gerineldo, Gerineldito querido,
que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.
18 - ¿Cómo haré, gran señora, para no ser conocido?
- Vete para el jardín de casa a cortar rosas y lirios. –
20 El rey que estaba en acecho al encuentro le ha salido:
- ¿Dónde vienes, Gerineldo, pálido y descolorido?
22 - Vengo del jardín de casa de coger rosas y lirios
y de una rosa muy fragante los colores me he comido.
24 - Mientes, mientes, Gerineldo, que en palacio has dormido:
te encontré con la princesa como mujer y marido
26 y mi espada he colocado que sirviera de testigo.
- Pues máteme, gran Sultán, que yo he sido el atrevido
28 - No te mato, Gerineldo, te he criado desde niño.
- Una promesa ofrecí a la Virgen de la Estrella,
30 que lo que ha de ser su niña no me he de casar con ella.
El rey que se está enfadando, el rey que ya se enfadó,
32 tres puñaladas le ha metido que a sus pies mortal cayó.
Ya lo cogen en los brazos, ya lo llevan a palacio,
34 ya le cosen las heridas con agujas de bordar.
Bajando las escaleras se oyen gritos muy atroces;
36 - ¡Adiós, Gerineldo, adiós! A Dios te vas a gozar,
al completo de los seis días allá te voy a buscar.
38 Al completo de los tres días está la niña mortal
y al completo de los seis ya la llevan a enterrar.
40 Gerineldo es una ermita y la princesa un altar,
donde mancos y tullidos allí se van a curar.

Texto 3.D.4

Versión de Azua cantada por Ana María Oviedo, de 83 años.
Recogida en julio de 1945 en Azua por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura (la melodía fue transcrita por Hernán Pérez), en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 31.

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 2 quien te pillara esta noche tres horas a mi albedrío.
- Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
- 4 - No te burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
- A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
- 6 A las doce, Gerineldo, rondarás por mi castillo.
- ¿Quién ronda por mi palacio? ¿Quién ronda por mi castillo?
- 8 - Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido. –
- La princesa se levanta y en su cuarto lo ha metido,
- 10 De tan grande fue la lucha que ambos quedaron dormidos.
- El rey que ya está en sospecha en su cuarto se ha metido
- 12 y los encontró dormidos como mujer y marido,
- y su espada de por medio se la puso por testigo.
- 14 La princesa de despierta pálida y descolorida:
- Levántate, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 16 que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.
- ¿Cómo haré yo, gran señora, para no ser conocido?
- 18 - Vete al jardín de palacio a cortar rosas y lirios. –
- El rey que ya se levanta, el rey que ya está vestido,
- 20 pregunta por Gerineldo que es el criado más querido.
- Unos dicen que está en casa, otros dicen que ha salido,
- 22 el rey que estaba en acecho a su encuentro le ha salido.
- ¿Dónde vienes, Gerineldo, pálido y descolorido?
- 24 - Vengo del jardín de casa de cortar rosas y lirios
- y una rosa muy fragante la color me ha desvaído.
- 26 - Tú me mientes, Gerineldo, que tú en palacio has dormido.
- Máteme usted, gran Sultán, que he sido yo el atrevido.
- 28 - No te mato, Gerineldo, desde niño te he querido.
-
-

Texto 3.D.5

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Nuri Soto Ramírez, de 35 años.

Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- A las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido,
- 2 a las ocho, jardinero, suban los aprometidos.
- Levántate, jardinero, que ahora sí somos perdidos,
- 4 que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.
- ¿Cómo me haré yo ahora para no ser conocido?
- 6 - Vete pa'l jardín de España a cortar rosas y lirios,
- ¿De ande vienes jardinero pálido y descolorido?
- 8 - Vengo del jardín de España de cortar rosas y lirios,
- esas rosas tan fragantes el color me lo han comido.
- 10 - No te mato jardinero, desde niño te he tenido,
- a mi palacio has subido, con mi princesa has dormido.
- 12 - Máteme, mi señor rey, que yo sé que le he ofendido,
- a su palacio he subido y con su princesa he dormido. -
- 14 Ya el rey se está enfadando, y ya el rey sí se enfadó:
- Le tiró una puñalada y a sus plantas lo tiró.
- 16 - Ahí te llevan jardinero, ahí te llevan a enterrar,
- juntos a la puerta del cielo juntos debemos llegar. –
- 18 Jardinero es una ermita, la princesa es un altar,

donde mancos y tullidos allí se irán a sanar.
20 - Una abuela tuerta tengo y juro que allí no irá
porque si es tuerta de uno tuerta de los dos se irá. -

Variantes: 13a) a su palacio yo he entrado.

Notas: Aunque el tema de Gerineldo se contaba como un cuento con versos cantados intercalados del romance, Nuri cantó esta versión del tema sin la parte narrada y únicamente con los versos del romance. Nuri explicó que la historia tenía sentido completo solo con los versos y que ella a veces la cantaba así mientras hacía las faenas domésticas; no obstante, puntualizó que lo normal era contar el cuento: *“porque en el cuento se explican por qué casan las cosas y cómo pasan las cosas”*

TEXTO 3.D.6

Versión de Peralta (prov. Azua) narrada y cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años. Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

Era un rey que tenía un hijo muy joven y ese niño era muy lindo, y se apartó de su papá y se fue a otro país. Y llegó a casa de otro rey. Entonces, era tan lindo y tan decente que el rey le buscó trabajo, y el trabajo que le buscó fue el de cortar las flores del jardín. Pero el rey tenía una hija y la hija se enamoró del jardinero. La muchacha dormía arriba y el papá abajo. Ella sabía la hora a la que se acostaba el papá: el papá se acostaba a las seis y para que el jardinero viniera, ella le cantaba:

- A las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido,
2 a las ocho, jardinero, suban los aprometidos.

Ella le cantaba. Entonces, todos los días durmiendo ella le cantaba y él subía. Pero en eso, la mamá del rey era una señora mayor y en una de esas, al correr el tiempo, ella oyó como cantaba la princesa y se lo comunicó al rey. Y el rey entonces se puso bravo. Cuando a la noche siguiente volvió ella y le cantó:

- A las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido,
2 a las ocho, jardinero, suban los aprometidos.

Entonces el rey esperó y se levantó y subió. Y llegó y no les llamó sino que les puso la espada por el medio y se fue. Cuando ella le llamó a la hora que ella le llamaba, ella despertaba primero, y encuentra la espada le dice:

- Levántate, jardinero, nosotros somos perdidos,
4 que la espada de mi padre con nosotros ha dormido.

Entonces le dice él:

- ¿Cómo me haré yo ahora para no ser conocido?
6 - Vete pa'l jardín de España a cortar rosas y lirios,
que esas rosas tan fragantes el color me lo han comido.

Pa que le diera la explicación cuando el rey le preguntara que qué le pasaba que estaba pálido y descolorido. Entonces, cuando él viene, dícele el rey:

8 - ¿De ande vienes jardinero pálido y descolorido?
- Vengo del jardín de España de cortar rosas y lirios,
10 esas rosas tan fragantes que el color me lo han comido.
- No te mato jardinero, desde niño te he tenido,

12 a mi palacio has subido, con mi princesa has dormido
 - Máteme, mi señor rey, que yo sé que le he ofendido,
 14 a su palacio he subido y con su princesa he dormido. -
 Ya el rey se está enfadando, y que ya el rey se enfadó:
 16 Le tiró una puñalada y a sus plantas le tendió.
 - Ya te llevan jardinero, ya te llevan a enterrar,
 18 para entrar la puerta del cielo, juntos debemos llegar. –

Y ella cayó muerta también. Entonces dice:

Jardinero es una ermita, la princesa es un altar,
 20 donde mancos y tullidos allá se van a sanar.

Porque apareció una ermita, el día de la muerte de ellos apareció una ermita y era la princesa y jardinero. Dice:

- Una abuela tuerta tengo y juro que allá no irá
 22 porque si es tuerta de uno tuerta de los dos vendrá.

Ella sabía que ella era la culpable de la tragedia.

Variantes: 13b) que yo he sido un atrevido;

versos 21 y 22: - Una madre tuerta tengo y juro que allá no irá
 porque si es tuerta de uno, tuerta de los dos se irá.

Texto 3.D.7

Versión de Villa Trina (municipio de Moca, prov. Español) cantada por Mercedes Reyes, de 65 años.

Recogida en Villa Trina por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.03.

[Esta era una cajita que iba por el río y el rey cogió la cajita y en la cajita venía un niño. Y el rey le crió y le pusieron Gerineldo. Y entonces le criaron y la princesa, la hija del rey, se enamoró del muchacho. Y ella le cantaba:]

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido
 2 si yo me viera contigo tres horas en mi castillo.
 - Princesita, princesita, no te vengas a burlar,
 4 que tú y yo somos hermanitos y no nos podemos casar.
 - No es por burlarme de ti, que de veras te lo digo:
 6 a las diez se acuesta el, a las once está dormido.
 A las doce yo te espero Gerineldo en mi castillo.
 8 - ¿Quién será ese señor? ¿quién será ese atrevido?
 que se ha atrevido a tocar el balcón de mi castillo.
 10 - Yo soy un gran señor, yo no soy atrevido,
 yo, me llaman Gerineldo, el que vino a lo prometido. -
 12 La princesa abrió la puerta: - Entre, entre, mi marido. -
 Se abrazaron y se besaron y se quedaron dormidos.

[Y al otro día él se despierta y dice qué por dónde podría bajar:]

14 - ¿Por dónde me bajaré, que no se oiga ni ruido?
 - Bájate por el jardín cortando rosas y lirios.

[Él bajó por el jardín, y cuando se encontró con el rey, entonces le dice el rey:]

- 16 - ¿Dónde vienes Gerineldo tan pálido y amarillo?,
que la flor de la pasión el color te la ha comido.
18 - Yo vengo de este jardín cortando rosas y lirios.
- No señor, Gerineldo, con la princesa has dormido.
20 - Pues máteme señor rey si en algo les he ofendido.
- Como te voy yo a matar criándote a ti desde niño.
22 - Señor rey, yo lo juré desde que me bautizaron,
con la mujer que yo duermo no debo de ser casado.

[Entonces él ahí le pidió al rey que se iba y que si a los siete años él no había vuelto que la princesa se casara con quien quisiera. Y entonces él rey le dijo:]

- 24 - Princesita, princesita, ve a ver si te quieres casar,
que los siete años pasaron y se te volverán a entrar.

[Y entonces ahí le dijo ella al rey que le diera para salir en busca de él. Y se fue ella y cuando estaba caminando encontró una gente bañando unos caballos. Y les dice:]

- 26 - ¿De quién son esos caballos que tan pulidos se bañan?
- Esos son de Gerineldo que se va a casar mañana.

[Él se iba a casar al otro día con otra muchacha. Entonces ella les dijo que le dijeran dónde estaba Gerineldo. Y cuando ella fue, estaban sentados la novia y Gerineldo. Entonces ella les cantó:]

- 28 - Si tienes tú mar y pollo, échale pimienta y sal,
que Gerineldo es mi esposo y yo lo vengo a buscar. -

Variantes: 10a) Yo no soy ningún ladrón.

Notas: A mi pregunta de qué significa exactamente el hemistiquio 28a, la informante explicó que se refería a que ya lo tenían preparado todo para la boda: la carne y el pescado (mar y pollo) que iban a consumirse en los festejos.

Texto 3.D.8

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) narrada y cantada por Francisca Dominga García González, de 77 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- Jaerineiro, Jaerineiro, anda, ves a mi castillo,
2 a las diez se acuesta el rey y a las doce está dormido.
Jaerineiro, Jaerineiro, despierta que el sueño te ha transido
4 y la espada de mi padre me ha servido de testigo
- ¿Por dónde me tiro, por dónde me tiro?
6 - Tírate por el jardín cogiendo rosas y lirios.
- ¿Qué tienes tú jardinero que estás tan descolorido?
8 - El olor de estas rosas me ha quitado el colorcillo.

[Entonces él le hizo casar. Y se casó con ella y se fue. Y luego cuando él se iba a casar con otra reina pa allá, llegó ella. Y entonces fue adonde se celebraba el matrimonio y llegó ella de limosnera y dijo:]

- Una limosna por Dios, una limosna por Dios,
10 pero que sea Jaerineiro que me la salga a dar.

[Entonces le dice ella a la novia:]

- A la carne que tú comas échale pimienta y sal.
12 Jaerineiro es mi marido y yo lo vine a buscar.

Texto 3.D.9

Versión de San Víctor (municipio de Moca, prov. Espaillat) narrada y cantada por María Antonia Santana Bautista, "Mélida", de 78 años.

Recogida en San Víctor por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos el 11.12.2003.

Una muchacha, la princesita, hija de un rey, estaba enamorada de Gerineldo, que era el que trabajaba en el jardín. El rey no se estaba dando cuenta de nada: estaban enamorados los dos. Entonces la princesita le cantaba a Gerineldo que subiera al balcón de ella, y entonces le decía por dónde podía subir y por donde podía bajar. Ella le decía: "súbete por el balcón, que no hagas ningún ruido". Cuando él subía, él le decía que por dónde podría bajar. Entonces ella le decía: "bájate por el balcón cortando flores y lirios". Entonces cuando él venía por el jardín cortando flores, hacía creer que estaba cortando flores por el jardín, pero era para ir donde la princesa, y ella le cantaba a Gerineldo:

- Ven acá mi Gerineldo, mi Gerineldo querido.
- 2 A las seis se acuesta el rey y a las once está dormido.
Gerineldo yo te espero tres horas en mi castillo.
- 4 - ¿Por dónde puedo subir, por dónde puedo bajar?
- Súbete por el balcón cortando flores y lirios.
- 6 - Princesita, princesita, ¿por dónde podría bajar?
- Bájate por el jardín cortando flores y lirios.

Entonces se quedaron dormidos y el rey lo encontró bajando por el balcón y entonces el rey le sorprendió y le agarró porque estaba abusando ya de la hija, y le dijo que tenía que irse. Él tuvo que irse entonces, y la muchacha seguido a él. La muchacha siguió a su Gerineldo. Y cuando llegaron a otro sitio, entonces, ella le decía: "Gerineldo, no me dejes aquí que, ya tú sabes, ya yo no estoy con papá". Y él le decía: "no, no te apures, que ende yo me vaya, tú vas conmigo".

Se embarcaron, y cuando desembarcaron, se quedó Gerineldo alante y la princesa atrás. Pero él, caminando y caminando y caminando, ya perdió de vista a ella. Entonces la princesa quedó en la playa desamparada porque ya ni Gerineldo iba con ella ni podía volver ni delante ni p'atrás. Entonces ella dijo: "¿cómo voy a hacer ahora pa yo conseguir mi marido?".

Entonces el marido se fue y llegó a otra casa. Y en la casa que llegó había otra. A donde él llegó era la casa de un rey, y había otra: una negra, como muy fea. Entonces ella se enamoró de Gerineldo, Gerineldo se enamoró de ella y como que ya la otra, la princesita, había quedado atrás, él entonces, pa buscar amparo, se quedó con esta.

Y entonces ella dijo: "yo tengo que hacerme de mi marido". Y llegó y compró una cobija de vaca y mandó hacer un traje de cuero de mula y se vistió y salió pidiendo limosna. Entonces ella salió pidiendo limosna. Andaba y andaba y andaba, y llegó a esa casa donde estaba Gerineldo, y ella llegó como una limosneta. Y Gerineldo no sabía que era ella, pero ni la que se había casado con Gerineldo [sic] —él estaba casado con la otra— tampoco sabía. Cuando ella llega y ella vio que llevaba un peine de oro muy lindo. Y ella era muy joven y muy linda, y ella era que se estaba peinando con su peine. Y llega otro de los que estaba con el rey y le dice a ella el criado: "pero, ay doña, pero si usted ve el peine que tiene la limosneta que llegó ayer, un peine de oro, pero

un peine lindo". Que le dice ella: "vaya y dígale a esa limosnera que me mande ese peine". Que le dice ella: "no, ese peine es mío. Dígale que no, que yo no lo puedo mandar, que ese peine es mío".

Y entonces va y le pide la limosna. Entonces le dice, cuando viene Gerineldo y le da la limosna, le dice que es poca limosna. Ella le conoció pero Gerineldo no la conoció a ella. Entonces le canta ella:

8 - Gerineldo, Gerineldo, qué poca limosna das.

Le dice él:

- Que me voy a casar mañana y el dinero no me da.

Entonces dice ella: "bueno, pues yo quiero que me dejen volver a amanecer aquí, que yo tengo que amanecer aquí porque ya se me ha hecho tarde y yo quiero seguir caminando mañana, pero quiero caminar con el día". Y le dice ella al criado: "Dígamele a la señora de Gerineldo, que si ella me da a dormir con su marido esta noche, yo le regalo el peine". Y entonces, que le dice ella: "Sí, ¿ay sí? Yo ya hago un remedio de los que yo le sé hacer, no pasa nada. Dígale que sí, yo le dejo dormir con mi marido y que me dé el peine".

Cuando va el marido y va a dormir con ella, le dice ella: "Gerineldo, ¿tú no me conoces?". Dice él: "Yo no sé quién eres tú". Dice: "¡Ah, tú no me conoces!". Dice: "Sí, yo no te conozco". Dice: "Ah, tú no conoces la princesita, la que tú dejaste cuando tú te montaste al barco, que salimos del barco, donde íbamos caminando y que yo te dije que no me desampararas, que no me dejaras atrás y tú seguiste caminando, caminando y donde llegaste fue a la casa de esa negra, que tú te casaste con ella". Y dice: "¿Y eres tú, princesita?". Y dice: "Sí, soy yo". Y dice: "¿Y qué buscas tú aquí?". Dice: "Ah, te vine a buscar". Dice: "¿Y me vienes a buscar?", y entonces él dice: "Pero y cómo me voy yo a ir, que yo ya estoy casado". Dice: "Ah, eso no puedes porque tú eres casado conmigo, y yo ando buscándote, y tú sabes que yo no puedo volver donde papá, porque si me voy donde papá, papá me va a matar. Y yo no puedo ir, así es que tú eres el que tienes que irte conmigo".

Y llega la negra y dice: "¿Adónde van?", peinándose con su peine que ya ella le ha mandado. Vuelve ella y le dice, vuelve y saca otra palomita que tiene en el moño, y vuelve y le dice ella con su paloma de oro muy linda en la mano, y que dice el mismo que la vino a espiar: "Doña, dice, que la limosnera tiene muchas cosas importantes"; dice: "Ahora tiene ella una paloma, pero una paloma lo que se diga linda, una paloma de oro, y la tiene en el suelo". Le dice: "Vaya, dígale que me mande esa paloma". Vuelve él y le dice: "Dígamele que yo le doy la paloma si ella me deja dormir otra vez con su marido". Dice ella: "Sí, dígamele que me la mande que yo lo mando". Cuando ya ella tiene el marido –ya el marido sabe que ella es la princesa– entonces ahí es cuando ella vuelve y sale y se pone su cuero de mula y va a la casa de la doña y le dice: "Doña, ya yo me voy, ¿usted no me va a dar nada?". Y dice ella: "Gerineldo, dale algo". Gerineldo, que está conociendo a la princesa, le manda muy poca, y le dice ella, entonces canta ella:

8 - Gerineldo, Gerineldo, qué poca limosna das.

Le dice él:

- Que me voy a casar mañana y el dinero no me da.

Entonces le dice:

10 - A la carne que usted tenga échele pimienta y sal,
- Gerineldo es mi marido y yo me lo voy a llevar.

Y se quedó la otra esperando el matrimonio y se fue con su marido. Ella fue quien lo salió a buscar. Perdió el peine pero se llevó el marido.

Notas: La informante narró el tema de Gerineldo dos veces. El texto reproducido está elaborado con ambas, con el fin de completar las lagunas de memoria de la informante.

Texto 3.D.10

Versión de Lajas de Yaroa (municipio y prov. de Puerto Plata) narrada y cantada por Angélica Gutiérrez García, “Nena Cabrera”, de 85 años.

Recogida en Canca Abajo (municipio de Tamboril, prov. Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos el 14.12.2003.

Eso de Gerineldo eran dos mellizos, y uno era lechero. Entonces había la casa del rey, una casa muy grande, de la antigüedad, y tenía una hija. En esa época, yo no sé si era que le leían los signos para saber cómo iba a ser su vida, y le dijeron los signos que ella sería violada cuando tuviera más o menos la edad casadera. El rey dijo: “Eso no va a suceder”. Y le puso muchos guardianes. Cuando la muchacha llegó a los quince años, el lechero pasaba: “Leche, señores, leche”. Y todos los días él pasaba y salían a buscar la leche. La princesa la tenían arriba, encerrada en un cuarto, nadie la visitaba y no la dejaban salir, esperando a que pasara el tiempo que estaba asignado para ser violada. Cuando ella, que era una señorita, estaba desesperada y se asomaba a la ventana y veía al lechero todos los días. Él se llamaba Gerineldo y ella le decía:

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
- 2 dichoso si tú te vieras tres horas en mi castillo.
- Princesita, princesita, no me digas más así,
- 4 que si tú me dices eso es por burlarte de mí.

Y ella todos los días, cuando venía Gerineldo pregonando la leche, se asomaba a la ventana y le decía lo mismo, pero él no le hacía caso: no se atrevía, era un lechero, y era la casa del rey y él era un simple.

Pero llegó un punto que él estaba como entusiasmado, y ella estaba enamorada de él y él también, que le estaba gustando la muchacha, y él miraba para arriba. Entonces, cuando él miraba para arriba, ella le dijo:

- Gerineldo, Gerineldo, es verdad que te lo digo,
- 6 a las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
- y a las doce de la noche te espero yo en mi castillo.

Ella le cantaba eso por días interminables, día por día, pero ¿cómo entraba un lechero a un palacio de un rey? Pero ella estaba enamorada de él y eran enamorados los dos, y él le dice a su gemelo: “Yo tengo que entrar, yo tengo que ir donde ella”. Y entonces se compuso y le dijo a la mamá lo que pasaba y entonces le aconsejaron que no iba a hacer eso, porque lo que iba a hacer era a perder su vida. Pero a él no lo detuvo nadie; le dijo al hermano, que era mellizo: “Tú eres el que va a llevar la leche”. Ella, al ver que él estaba interesado, ella se compuso con una de las que la cuidaban para que le dejaran entrar, ni más ni menos.

- 8 A las doce de la noche, cuando Gerineldo llegó,
- la princesita salió: - Entra, entra, mi querido. -
- 10 Se abrazaron, se besaron y se quedaron dormidos.

Él entró, pero para salir seguido, pero le cogió el sueño y ella dijo: “Quédate aquí”. Ella lo escondió y no quería dejarlo ir, porque ella no quería que se fuera el novio. Como era un palacio grandísimo tenían muchos sótanos por debajo de casa, y ella le metía en el sótano para que no lo vieran un tiempo. Y el hermano: “Leche, leche” como si fuera Gerineldo.

El rey salía, y subía y bajaba dándole vueltas, porque ya había cumplido quince años, ya iba a tomar dieciocho y ya casi estaba libre de lo que le dijo el adivino. Y ella salió en estado y está ya para dar a luz:

A las doce de la noche cuando ya venía la helada,
12 la princesita gritó: - Yo estoy embarazada.

[Nena dice que aquí vendría otra estrofa cantada pero que ella no la recuerda.]

Cuando ella gritó que iba a dar a luz, cogió todo el mundo el rey, ¡eso fue!, con cuchillos, con todas las armas, a ver de quién estaba embarazada y que lo iba a encontrar. Ella lo escondía muy bien. Y ahí tuvo el hijo. Es verdad que él estaba botado y ni siquiera iba a verla. Pero bueno, ahí siguió y ella salió otra vez embarazada, y así tuvo tres hijos. Y ya el rey iba a desterrarla, pero los ayos le dijeron que no, que era como un designio de Dios, que no podía hacerla eso. Pero él dijo que eso era una deshonra para su familia: “Yo la voy a botar de aquí como quiera”. Y mandó que cogiera todos sus sirvientes y esclavos y que la llevaran muy lejos: pero ellos la llevaron a un convento. Pero antes de llevarla la obligaron a decir de quién estaba ella embarazada: y ella dijo: “De Gerineldo, el lechero”. Y el padre preguntó quién era Gerineldo y le dijeron que el lechero. Y el rey dijo: “Pero cómo es eso, si él entra y sale de una vez para dejar la leche”. Cogieron a Gerineldo el lechero, [o sea, a su hermano gemelo], pero claro el pobre de Gerineldo solo salía y entraba para dejar la leche. Pero de todas formas le botaron de lechero y lo desterraron. Ella se compuso con Gerineldo y no se cómo se combinaron pero a él también le llevaron al convento. Como Dios los ayudó, el rey creyó que era un destino porque Gerineldo no apareció nunca, a él nunca lo descubrieron. Ella se fue al convento, se combinó con él y vivieron su vida para siempre, ellos dos con sus tres hijos.

4. Delgadina (á-a)

Texto 4.D.1

Versión de Ramona Ureña, natural de Santo Domingo.

Recogida en Santo Domingo en 1911 por Pedro Henríquez Ureña en el seno de su familia. Publicada en “Romances en América”, en *Cuba Contemporánea*, III:4 (diciembre de 1913), pp. 349-352.

Pues señor: este era un rey que tenía tres hijitas;
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba;
4 y como ella no quería en un cuarto la encerraba.
Al otro día siguiente se asomó a una ventana
6 y alcanzó a ver a su hermana sentada en silla de plata.
- Hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
8 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Quítate de esa ventana, perra traidora y malvada,
10 que si mi padre te viera la cabeza te cortara.
- Delgadina se quitó muy triste y acongojada,
12 y la trenza de su pelo hasta el suelo le llegaba.

Al otro día siguiente se asomó a otra ventana
 14 y alcanzó a ver a su hermano sentado en silla de plata.
 - Hermano, por ser mi hermano, me darás un vaso de agua,
 16 que el alma le tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de esa ventana, perra traidora y malvada,
 18 que si mi padre te viera la cabeza te cortara.
 - Delgadina se quitó muy triste y acongojada,
 20 y la trenza de su pelo hasta el suelo le llegaba.
 Al otro día siguiente se asomó a otra ventana
 22 y alcanzó a ver a su madre sentada en silla de oro.
 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
 24 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de esa ventana, perra traidora y malvada,
 26 que si tu padre te viera la cabeza te cortara.
 - Delgadina se quitó muy triste y acongojada,
 28 y la trenza de su pelo hasta el suelo le llegaba.
 Al otro día siguiente se asomó a otra ventana
 30 y alcanzó a ver a su padre sentado en silla de oro.
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 32 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Corran, corran, caballeros, a dar agua a Delgadina,
 34 que el alma la tiene seca y la vida se le acaba.
 No le den en vaso de oro ni tampoco en vaso de plata;
 36 Dénsela en el de cristal para que refresque el agua.-
 Cuando los criados llegaron Delgadina estaba muerta
 38 Y encontraron un letrero que a sus pies estaba escrito:
 Delgadina está con Dios y su padre con los diablos.

Variantes: Henríquez Ureña informa de unas cuantas variantes que aparecen frecuentemente en la recitación del tema de *Delgadina*, dentro de las muchas que, según Henríquez Ureña, presenta el romance:

Versos 5 y 6:

en un cuarto muy oscuro que está al lado de la cocina,
 donde cantaban los búhos y las culebras silbaban.

Versos 17 y 18:

Su hermano le contestó: - Vete, perra desgraciada,
 Que no quisiste hacer lo que mi padre mandaba

Versos 31 y 32, a los que seguiría un nuevo verso 33 y una nueva variante en el hemistiquio

34a): Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 que el alma la tengo seca y la vida desgarrada,
 y que antes de tres días yo seré tu enamorada.
 - Corran, corran emigrados.....

Además, los hemistiquios 7a) Mi hermana, y 15a) Mi hermano.

Notas: Considero que la informante de esta versión de *Delgadina* es Ramona Ureña, tía de Pedro Henríquez Ureña, pues, si bien no hay una afirmación explícita al respecto, al comentar más adelante una versión del cuento tradicional de *La matita de ají* Henríquez Ureña da la siguiente explicación (de la cual creo que podríamos inferir la identidad del informante):

Mi tía doña Ramona Ureña, nacida en 1848, a quien debo la reconstrucción del cuento [se refiere a *La matita de ají*], dice haberlo conocido en su infancia: no así el de *Delgadina*, del cual tuvo noticia entre 1865 y 1870." Pedro Henríquez Ureña, "Romances en América", p. 360

Texto 4.D.2

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por Pura Collado de Méndez, sin datos de edad.

Recogida en Santo Domingo en abril de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 26.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas;
 2 la más chiquita y bonita Angelina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba;
 4 como ella no quería en un cuarto la encerraba.
 A los tres o cuatro días Angelina en la ventana
 6 alcanzó a ver a su hermana jugando juego de damas:
 - Mi hermana, si eres mi hermana, me darás un poco de agua,
 8 que del hambre y de la sed a Dios entrego mi alma.
 - Quítate de esa ventana, quítate, perra malvada,
 10 que si tu padre te ve la vida te la quitara. -
 Angelina se quitó muy triste y desconsolada,
 12 que de lágrimas y llanto todo el cuarto lo anegaba.
 A los tres o cuatro días Angelina en la ventana
 14 alcanzó a ver a su madre peinando sus blancas canas:
 - Mi madre, si eres mi madre, me darás un poco de agua,
 16 que del hambre y de la sed a Dios entrego mi alma.
 - Yo te la daría, mi hija, yo te la daría, mi alma,
 18 pero si el rey me viera la cabeza me cortara. -
 Angelina se quitó muy triste y desconsolada,
 20 que de lágrimas y llanto todo el cuarto lo bañaba.
 A los tres o cuatro días Angelina en la ventana
 22 alcanzó a ver a su padre jugando juegos de damas:
 - Mi padre, si eres mi padre, me darás un poco de agua,
 24 que del hambre y de la sed a Dios entrego mi alma.
 - ¿Suban, suban!, mis criados, a darle agua a Angelina,
 26 no le den en vaso de oro ni le den en el de plata
 denle en vaso de cristal para calmarle la sed.

Texto 4.D.3

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte) cantada por Altagracia Caminero, de 60 años.

Recogida en agosto de 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 25.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas;
 2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba;
 4 - Como quiere Dios y el cielo, por la hostia consagrada,
 que el mismo que me engendró pueda ser mi esposo amado. -
 6 A los tres días siguientes cogieron a Delgadina,
 en un cuarto la encerraron ,
 8 ni le daban de comer ni tampoco de beber.
 A los tres días siguientes Delgadina en la ventana
 10 alcanzó a ver a su madre peinando sus blancas canas:
 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un poco de agua
 12 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de ahí, maldita, maldita descomulgada,
 14 que por ti estoy yo siendo una mujer mal casada.
 A los tres días siguientes Delgadina en la ventana
 16 alcanzó a ver a su padre cruzando las lindas calles:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un poco de agua,
 18 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - ¡Corran, corran! caballeros, denle agua a Delgadina,
 20 que el alma la tiene seca y la vida se le acaba. -

Por lo mucho que corrieron ya la niña muerta estaba.
22 San José estaba a su lado y la Virgen la amortajaba.
Estaba San Agustín sentadito en su balcón,
24 esperando a Delgadina que llegase al corazón.

Texto 4.D.4

Versión de Las Charcas (prov. Azua) cantada por Livina Calderón sin datos de edad.
Recogida en noviembre de 1945 en Las Charcas por Edna Garrido de Boggs. Publicada,
junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 26-27.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas;
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba,
4 cuando su madre venía, iba ella y se lo contaba.
- No lo quiera Dios del cielo, ni la hostia consagrada,
6 mi padre que me engendró quiera ser mi esposo amado.
Su padre se incomodó, en un cuarto la encerró,
8 no le daban de comer ni tampoco qué beber.
A los tres días siguientes se asomó a una ventana,
10 alcanzó a ver a su hermana en silla de oro sentada:
- Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un jarro de agua
12 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Quitate de ahí, Delgadina, quitate de ahí, perra mala,
14 porque no quisiste hacer lo que el padre rey mandaba. -
Se quitaba Delgadina muy triste y acongojada,
16 con lágrimas de sus ojos las almohadas bañaba.
A los tres días siguientes se asomó a otra ventana,
18 alcanzó a ver a su madre peinándose blancas canas:
- Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua
20 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Quitate de ahí, Delgadina, maldita y descomulgada,
22 que hace un año y van pa dos que me tienes mal casada. -
Se quitaba Delgadina muy triste y acongojada,
24 con lágrimas de sus ojos las almohadas bañaba.
A los tres días siguientes se asomó a otra ventana,
26 alcanzó a ver a su padre jugando juegos de damas:
- Mi padre, por ser mi padre, me darás un jarro de agua
28 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- ¡Corran, corran!, los criados, tráiganle agua a Delgadina,
30 no traigan jarro de plata ni tampoco en el de oro,
tráiganle en el de cristal para refrescar su alma. -
32 Por lo mucho que corrieron ya la niña muerta estaba.
Vinieron tres ángeles del cielo por Delgadina y su madre,
34 vinieron tres del infierno por su padre y sus hermanas.

Texto 4.D.5

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años.
Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por
Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

Cuando mi madre iba a misa mi padre me enamoraba,
2 y yo cuando ella venía, todito se lo contaba.
Mi madre solo esperaba de mi padre una salida,
4 para entrarme en un presidio, sin darme agua ni comida.
Una mañana temprano, entre las diez y las once,

6 me entran en un presidio en una caja de bronce.
 Al otro día más temprano me asomé a la ventana,
 8 y alcancé a ver a mi hermana en silla de oro sentada:
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua
 10 que el alma la tengo seca y la vida me se acaba.
 - Quítate de esa ventana, maldita descomulgada,
 12 que tú debías de haber hecho lo que mamá te ordenaba. -
 Al otro día más temprano me asomé a la ventana
 14 y alcancé a ver a mi madre peinando sus blancas canas:
 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un jarro de agua
 16 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de esa ventana, maldita descomulgada,
 18 que tú debías haber hecho lo que yo a ti te ordenaba. -
 Al otro día más temprano me asomé a la ventana,
 20 alcancé a ver a mi padre jugando juego de calle:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 22 que el alma la tengo seca, Delgadina se te acaba.
 - Corran, corran, caballeros, los que más cerca están,
 24 denle agua a Delgadina en un vaso de cristal. -
 San José lleva la vela y la Virgen la mortaja
 26 y por mucho que anduvieron los ángeles se la llevaron.
 Allí está san Agustín en la puerta del balcón
 28 esperando a Delgadina, Delgadina del corazón.

Notas: La informante aclara que la mamá solo esperaba a que su papá saliera y tenía la caja de bronce (que se menciona en el hemistiquio 6b) preparada para echarla ahí: era un castigo que la iban a dar.

Texto 4.D.6

Versión de La Jabilla (provincia de Santiago) cantada por Juana Peña Polo, de 45 años. Recogida en Santiago por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

[Érase una vez un rey que tenía tres hijas: la más pequeña de ella se llamaba Genoveva. A medida que sus hijas fueron creciendo, el rey halló que la hermosura de su hija más pequeña era inmensa para dársela a otro hombre: se enamoró de ella. A sus dos hijas más grandes las dejaba salir, les compraba mucha ropa, muchos zapatos, y a ella, a la más pequeña, por ser hermosa y por no quererlo, la encerró; la encerró en una jaula, nada más con una ventanilla para pasarle un vaso de agua cuando él lo dijera. Una vez pasó su hermana mayor y Genoveva le dijo de esta forma:]

- Mi hermana, por ser mi hermana, regálame un vaso de agua
 2 que estoy muerta de la sed y del hambre traspasada.

[Y la hermana le contestó, ya con miedo a su padre:]

- Genoveva, Genoveva, quítate de esa ventana,
 4 que si tu padre te ve, la vida te la quitara. -

[La muchacha se volvió y se sentó porque le tenía miedo a que su padre lo oyera. Hubo un momento en que su madre pasó y le dijo:]

- Mi madre, por ser mi madre, regálame un vaso de agua
 6 que estoy muerta de la sed y del hambre traspasada.

[La madre le contesta:]

- Mi hija, por se mi hija, quítate de esa ventana,

8 que si tu padre te ve, la vida te la quitara. –

[Entonces ella no tuvo otra alternativa que un día aceptar las proposiciones de su padre, que era el rey; y un día pasó el rey por en frente de la celda donde la tenía y le dijo:]

- Mi padre, por ser mi padre, regálame un vaso de agua,
10 que los amores que dé, a mi padre se lo daré.

[El padre la sacó de la celda, la mandó a bañar, la sentó en su mesa, la puso vestida de púrpura, y en el primer bocado de comida que se llevó a la boca murió: no pudo ser ni del padre ni de otro.]

Texto 4.D.7

Versión de Santo Domingo recitada por Carmita Henríquez de Castro, de 38 años. Recogida en 1932 por Pedro Henríquez Ureña, quien la remitió al Archivo Menéndez Pidal. Publicada en *El incesto en el Romancero Popular Hispánico. Un ensayo de análisis estructural. Apéndice*, p. 366.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba
4 y como ella no quería en un cuarto la encerraba.
- Hermanito, hermanito, dame un poquito de agua,
6 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Hermanita, hermanita, yo no puedo darte agua,
8 que si mi padre me ve, me dará una puñalada.
- Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
10 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Hija mía, hija mía yo no puedo darte agua
12 que si tu padre me ve me dará una puñalada.
- Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
14 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Corran, corran caballeros a darle agua a Delgadina
16 en bandeja de oro y plata y en copa muy cristalina
.....

Notas: Aunque en los documentos originales, que he podido consultar en el Archivo Pidal/Goyri, no aparece expresamente que el colector fuera Ureña, la letra autógrafa del encabezamiento (donde se detalla el nombre del informante, la edad, la localidad y la fecha) es semejante a la del texto del tema de *Gerinaldo* (3.D.1), en el que explícitamente se identifica como colector a Henríquez Ureña. Considero que esta versión, así como la 4.D.8, formaría parte de una colección de romances que el egregio intelectual dominicano remitió a Menéndez Pidal en 1932. A diferencia de la versión 4.D.8, en la 4.D.7 no se detalla fecha alguna.

Texto 4.D.8

Versión de Santo Domingo recitada por María Cristina Fiallo, sin datos de edad., reconstruida con la ayuda de Isabel Cristiana Castro, sin datos de edad. Recogida en 1932 por Pedro Henríquez Ureña, quien la remitió al Archivo Menéndez Pidal. Publicada en *El incesto en el Romancero Popular Hispánico. Un ensayo de análisis estructural. Apéndice*, p. 367.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
2 la más chiquita y bonita Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba
4 y su madre le decía: - No lo quieras hija mía. –
La encerraron en un cuarto, en un cuarto muy oscuro.
6 Con el llanto de sus ojos todo el cuarto lo regaba.

De comer lo que le daban una carne muy salada.
 8 De beber lo que le daban el zumo de la retama.
 A los tres días siguientes Delgadina en la ventana
 10 alcanzó a ver a su hermana jugando juegos de damas.
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua
 12 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de la ventana, quítate de ahí, fiera mala,
 14 que tú no quisiste hacer lo que mi padre mandaba. -
 A los tres días siguientes Delgadina en la ventana
 16 alcanzó a ver a su madre peinando sus lindas canas.
 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua
 18 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Quítate de ahí, maldita, maldita, excomulgada,
 20 que no quisiste hacer lo que tu padre mandaba. -
 A los tres días siguientes Delgadina en la ventana
 22 alcanzó a ver a su padre paseando las lindas calles.
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua
 24 que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
 - Corran, corran, los vasallos a darle agua a Delgadina,
 26 que el alma la tiene seca y la vida se le acaba. -
 Cuando llegaron con el agua Delgadina estaba muerta.
 28 San José prendió la vela, la Virgen la velaba
 y los ángeles del cielo repicaban las campanas.

Notas: En el documento original del Archivo Menéndez Pidal hay anotación manuscrita explicando que la informante no recordaba la versión entera y que la reconstruyó con la ayuda de Isabel Cristiana Castro. La informante aprendió la versión quince años antes de su recitación. Aunque en el documento original, que he podido consultar en el Archivo Pidal/Goyri, no aparece expresamente que el colector fuera Ureña, la letra autógrafa del encabezamiento (donde se detalla el nombre del informante, la edad, la localidad y la fecha) es semejante a la del texto del tema de *Gerineldo* (3.D.1), en el que explícitamente se identifica como colector a Henríquez Ureña.

5. Silvana (í-a)

Texto 5.D.1

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años.
 Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

[Dicen que un padre, que se le murió la esposa, y quedó con la hija, que era muy bella ella; y el papá se enamoró de la hija. Todas las noches él le cantaba:]

- Silvana, sin más Silvana, Silvana, la hija mía,
 2 si bonitos ojos tienes, bonito niño tendrías.

[Y entonces ella le cantaba:]

- No me importaría tenerle de mi dulce padre mío,
 4 yo solita en el infierno, solita lo pagaría.

[Ella quiso decir de que sí le importaba tenerlo de su padre pero que el castigo lo pagaría ella sola. Todas las noches estaba en eso, hasta que le salió la mamá a ella. Y entonces combinaron para la mamá cantarle a él. Cuando él volvió le cantó:]

- Silvana, sin más Silvana, Silvana, la hija mía,
2 si bonitos ojos tienes, bonito niño tendrías.

[Y ella le contestó:]

- No me importaría tenerle de mi dulce padre mío,
4 que solita en el infierno, solita lo pagaría.

[Entonces vino la mamá y le dijo: esta noche te va a cantar, pero yo soy quien le voy a contestar y le voy a decir que en el cuarto más oscuro a las diez le voy a esperar. Cuando él fue y le cantó, entonces le contesta la mamá:]

- A mí me importa tenerlo de mi dulce padre mío,
6 en el cuarto más oscuro a las diez te esperarías.

[Él se puso contento porque él creía que la hija le iba a esperar ahí, porque él interesaba a la hija. Entonces cuando fue y le cantó él otra vez:]

- Silvana, sin más Silvana, Silvana, la hija mía,
8 si bonitos ojos tienes, bonito niño tendrías.

[Fue ella y le cantó.]

- A mí me importa tenerlo de mi dulce padre mío,
10 en el cuarto más oscuro a las diez te esperarías.

[Entonces él vino a verle, pero quien le estaba esperando en el cuarto más oscuro era la mamá. Y cuando él entró, y fue a agarrarse a quien él pensaba que era la hija, fue la mamá y lo mató. Y entonces Silvana quedó libre del acoso de su padre, de la pasión de su papá.]

6. Conde niño (á)

Texto 6.D.1

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) cantada por Edith Campagna, sin datos de edad.

Recogida en Santiago de los Caballeros en septiembre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 55-56.

Se levanta el Conde Niño la mañana de San Juan
2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe entona un dulce cantar,
4 y las aves que le oían se pararon a escuchar,
caminante que camina su marcha vuelve hacia atrás,
6 navegante que navega su barco vuelve a virar.
Y la reina que le oyó a su hija fue a llamar:
8 - Levántate, hija mía, oye las sirenas cantar.
- Esas que usted oye cantar, esas no son las sirenas,
10 ese es el Conde Niño con quien me voy a casar.
- Si tú te casas con él, yo le mandaré a matar.
12 - Si le manda matar, madre, juntos nos ha de enterrar. –
A la mañana siguiente ella lo mandó a matar;
14 él acaba de morir, ella acaba de expirar;
a ella como hija de reyes la enterraron en el altar,
16 a él como hijo de conde un poquito más allá.

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
 18 donde celebran sus misas las mañanas de San Juan.
 Ella se volvió una paloma, él se volvió un gavián,
 20 y allí fabrican sus nidos a las orillas del mar.

Notas: La informante lo aprendió de una prima suya, a quien se lo había enseñado su abuela. Edna Garrido informa de otras versiones del romance recogidas por ella y que no fueron publicadas:

En agosto de 1945 obtuve la primera versión de este romance, en San Francisco de Macorís; me fue dada por la señora Mercedes A. De Cruz, también con la melodía. Dicha versión difiere muy poco de la santiaguesa, pero está incompleta, por eso me abstengo de publicarla. [...]

Posteriormente he recogido otra versión de este romance en Ciudad Trujillo. Me fue dictada por la señora Bárbara Díaz Vda. Alemany, Marzo 5, 1946. No está completa y se canta con la misma melodía de las otras dos variantes.

Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 56-57.

Texto 6.D.2

Versión de Las Charcas (prov. Azua) cantada por Manuela María Sánchez, sin datos de edad.

Recogida el 18.1.1946 en Las Charcas por Onaney Calderón, quien la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 55-56.

Se levanta Conde Niño la mañana de San Juan
 2 a darle agua a su caballo por las orillas del mar.
 Y la reina que lo oía, a su hija fue a llamar:
 4 - Levántate, hija mía, oye las sirenas del mar.
 - No madre, no es la sirena, no es la sirena del mar,
 6 ese será el Conde Niño con quien yo me he de casar.
 - Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar. –
 8 Y a la mañana siguiente ella lo mandó a matar.
 Ella se volvió paloma, él se volvió gavián,
 10 donde formaron su nido en las orillas del mar.
 Ella se volvió una iglesia, él se volvió un bello altar,
 12 donde se celebra misa la mañana de San Juan.

7. Blancaflor y Filomena (é-a)

Texto 7.D.1

Versión de Las Charcas (prov. Azua) cantada por Livina Calderón de 37 años.

Recogida el 21.10.1945 en Las Charcas por Onaney Calderón, quien la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 51-52.

Donde está doña María sentadita en su balcón
 2 con sus dos hijas al lado: Filomena y Blancaflor.
 Por allí pasó Turquino, se enamoró de una de ellas:
 4 se casó con Blanca Flor, también quiere a Filomena.
 - Ahí viene Turquino mío, ahí viene Turquino de ella,
 6 que viene a traer aviso que Blanca Flor está enferma.
 - Traigan el caballo blanco más lindo que una azucena,
 8 preparen a Filomena que va para donde su hermana. –
 A las dos horas de camino Turquino la enamoraba.
 10 - ¡Ave María, Turquino, mira que soy tu cuñada! –

Al pasar por un barranco, al cruzar una vereda,
 12 allí la desmontó Turquino e hizo lo que quiso de ella:
 viva le sacó los ojos, viva le sacó la lengua,
 14 y la echó un zarzal donde gente no la viera.
 Por allí pasó un pastor pastoreando sus ovejas:
 16 – Si me das papel y pluma escribiré cuatro letras.
 - No te doy papel ni pluma porque aquí no se usa eso,
 18 te daré un pañuelo blanco, saca sangre de mis venas.
 - Ave María, mujer mía, qué carne sabrosa y buena!
 20 Más sabrosa era Filomena cuando te gozaste de ella.
 - ¿Quién te trajo a ti esta carta? ¿Quién te trajo a ti estas nuevas?
 22 Un rey que bajó del cielo para yo enterarme de ella.

Texto 7.D.2

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan). Informante: Daniel Feliz, de 53 años. Recogida el 19.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Buonpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 110.

Donde está doña María sentadita en su balcón
 2 en medio de sus dos hijas: Filomena y Blanca Flor.
 Donde va Turquino Albino, se enamoró de una de ellas,
 4 se casó con Blanca Flor y también quiere a Filomena.
 - Le mandó a decir su hija que le mande a Filomena
 6 para que cuando esté en cama le asista en la cabecera.
 - Anda, ve, tráeme el caballo más blanco que la azucena,
 8 para mandar a donde Blanca Flor a mi hija Filomena. –
 A las dos horas de camino Turquino la enamoró.
 10 - ¡Ave María, Turquino, ni porque soy tu cuñada! –
 Y la ha apeado del caballo, e hizo lo que quiso de ella:
 12 viva le sacó la lengua, viva le sacó los ojos,
 la ha tirado en una cañada donde nadie pueda verla;
 14 ha pasado un pastorcillo pastoreando sus ovejas:
 - No le doy papel y pluma porque aquí no se usa eso,
 16 tenga este pañuelo blanco, saque sangre de mis venas.
 Si yo encontrara un niño que me hiciera este favor:
 18 que me le lleve esta carta a mi hermana Blanca Flor.

Notas: Edna Garrido puntualiza que la colectora, Teresita Buonpensiere, le envió cinco versiones, pero ninguna completa. La mejor sería la que publicó Garrido en la *addenda*. Las otras cuatro no fueron publicadas. El romance, según Buonpensiere, se cantaba en esas fechas en san Juan de la Manguana.

8. Albaniña (ó)

Texto 8.D.1

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte), recitada por Mercedes de la Cruz, sin datos de edad.
 Recogida en agosto de 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 37-38.

- ¡Válgame la Virgen pura y mi padre San Gill!
 2 ¿quién es ese caballero que mi puerta quiere abrir?
 - Yo soy, señora, don Carlos, el que le desea servir,

- 4 que he venido esta noche y en sus brazos quiero dormir.
 - Entre, entre, don Carlos, don Albertos no está aquí,
 6 anda cazando leones:
 cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón,
 8 en el paso del arroyuelo se le ahogue su trotón,
 los perros del matadero lo lleven en procesión,
 10 de buena nueva me traigan los huesos entre un serón.
 Y ellos que están en eso y don Albertos llegó.
 12 - ¿Dónde está mi blanca niña? ¿Dónde está mi blanca flor?
 - Anda buscando las llaves de su lindo mirador.
 14 - No te apures, blanca niña, no te apures, blanca flor,
 si de plata se ha perdido de oro te la daré mejor.
 16 - ¿Cúyo, cúyo ese caballo que al mío le relinchó?
 - Tuyo, tuyo, don Albertos, que mi padre te lo envió.
 18 - Pues anda dile a tu padre que ese no lo quiero yo,
 que cuando yo no tenía él de mí no se acordó.
 20 - ¿Cúyo, cúyo ese sombrero que al mío se comparó?
 - Tuyo, tuyo, don Albertos que mi padre te lo envió.
 22 - Pues anda dile a tu padre que ese no lo quiero yo,
 que cuando yo no tenía él de mí no se acordó.
 24 - ¿Cúyo, cúyo ese bastón que al mío se comparó?
 Tuyo, tuyo, don Albertos, que mi padre te lo envió.
 26 Pues anda dile a tu padre que ese no lo quiero yo,
 que cuando yo no tenía él de mí no se acordó.
 28 - Márame a mí, don Albertos, que esa culpa llevo yo. –
 La cogió por los cabellos, siete puñaladas le dio;
 30 se encaminó al aposento y con don Carlos encontró.
 - ¿Qué buscas aquí don Carlos? ¿Qué buscas aquí traidor?
 32 - Una garza palomera que por aquí se metió.
 Esa garza que tú dices muerta la he dejado yo,
 34 jalaron por las espadas y se mataron los dos:
 uno murió a la una y el otro murió a las dos;
 36 uno era hijo de un cónsul y otro del emperador.

Texto 8.D.2

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan), recitada por Josefa Sánchez (viuda de Mesa), de 96 años.

Recogida en octubre de 1945 en San Juan de la Maguana por Fior D'Aliza N. de Güémez, quien la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 38-39.

- ¡Válgame la Virgen pura y a mi padre San Gill,
 2 que antes de llegar a la puerta se me ha apagado el candil.
 ¿quién es ese caballero que mi puerta quiere abrir?
 4 - Señora, yo soy don Carlos, que deséole servir,
 y desearía por esta noche en sus bracitos dormir.
 6 - Dormirá el señor don Carlos esta noche y diez mil:
 mi esposo anda cazando por los bosques de León:
 8 ciervos le saquen los ojos, serpientes el corazón,
 los perros del matadero lo lleven en procesión,
 10 al primer río que llegue que se ahogue el traidor.
 Ellos estando en eso y don Alberto llegó.
 12 - ¿Cúyo es ese sombrero que reluce junto al mío?
 - Tuyo es, mi don Alberto, mi padre te lo mandó.
 14 - Niña, dígame a su padre que sombrero tengo yo,

- como no me lo mandó cuando yo no tenía.
- 16 - ¿Cúyo es ese caballo que relincha junto al mío?
- Tuyo es, mi don Alberto, mi padre te lo mandó.
- 18 - Gracias le vuelvo a tu padre, y merced a mi blanca flor,
que cuando yo no tenía jamás de mí se acordó.
- 20 - ¿Quién es ese caballero que en mi cuarto estornudó?
- Ese es un hermano mío que hace un momento llegó.
- 22 - Cómo, si es hermano tuyo, ¿por qué de mí se escondió?
Mátame, mi don Albertos, que esa culpa tengo yo.
- 24 - No te mataré, doña Ana, no te mataré, mi flor;
la cogió por los cabellos, cinco puñaladas le dio;
- 26 El uno murió a la una, el otro murió a las dos.

Texto 8.D.3

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan). Informante: Ana Engracia Mesa, de 60 años.

Recogida el 18.4.1946 en San Juan de la Maguana por Teresita Bounpensiere, quien se la envió a Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 108-109.

- ¡Válgame la Virgen pura y mi padre San Gil,
2 que antes de llegar a la puerta se me ha apagado el candil!
¿quién es ese caballero que mi en mis puertas dice: abrid?
- 4 - Señora, yo soy don Carlos, que deséole servir,
que vengo a ver si esta noche en sus brazos puedo dormir.
- 6 - Dormirá el señor don Carlos esta noche y diez mil.
Don Alberio anda cazando en los montes de León:
- 8 cuervos le saquen los ojos y serpientes el corazón;
los perros del matadero lo saquen en procesión,
10 y al primer río que llegue que se ahogue el traidor.
Ellos que están en eso y don Alberio llegó.
- 12 - ¿Cúyo es ese sombrero que reluce junto al mío?
- Tuyo es, mi don Alberio, mi padre te lo mandó.
- 14 - Niña, dígale a su padre que sombrero tengo yo;
cómo no me lo mandó cuando yo no lo tenía.
- 16 - ¿Cúyo es ese arnés que reluce junto al mío?
- Tuyo es, mi don Alberio, mi padre te lo mandó.
- 18 - Niña, dígale a su padre que arnés tengo yo;
cómo no me lo mandó cuando yo no lo tenía.
- 20 - ¿Cúyo es ese caballo que al par del mío relinchó?
Tuyo es mi don Alberio, mi padre te lo mandó.
- 22 - Niña, dígale a su padre que caballos tengo yo;
cómo no me lo mandó cuando yo no lo tenía.
- 24 - ¿Cúya, cúya es esa espada que con la mía se presentó?
Tuya, tuya, don Alberio, que mi padre te la mandó.
- 26 - Gracias le vuelvo a tu padre y merced a mi blanca flor,
que cuando yo no tenía jamás de mí se acordó.
- 28 - ¿Quién es ese caballero que en mi casa repeló?
Mátame, mi don Alberio, gran ofensa te he hecho yo.
- 30 - No te mataré, doña Ana, no te mataré, mi flor.
La cogió por los cabellos y cinco puñaladas le dio,
26 y también el caballero con su espada lo estocó.
El uno murió a la una y la otro murió a las dos.

Texto 8.D.4

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Fradique Lizardo (sin datos de lugar ni fecha). Publicada en *La canción folklórica en Santo Domingo*, pp. 33-35.

- Una tarde una señorita sentadita en su balcón.
2 Por ahí pasó un teniente, llevaba mala intención.
- Buenas tardes señorita mía, con usted me casaría yo.
4 - Mi marido está en la guerra en los golfos de León.
Escóndase mi teniente aunque sea en un rincón. –
6 Ahí tocan en la puerta, si será algún ladrón.
- ¿Qué me has traído maridito mío de los golfos de León?
8 - Yo no te he traído nada, porque a mí se me olvidó.
- Ahí tosen en mi cuarto, si será algún ladrón.
10 - Perdóname, maridito mío, porque te juzgue traición. –
La cogí por una mano y a su padre la entregué.
12 - Padre, padre, tenga a su hija porque me jugó traición. –
Aquí le sacó los ojos y también el corazón.
14 Los perros del matadero la llevan en procesión.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios. Los impares tras el estribillo “*oriente, oriente*” y los pares tras el estribillo “*con el oro y titín, con el oro y titón*”.

Texto 8.D.5

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años.

Recogida en Entrada de Arroyo Parma (municipio de San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

- Mercedes, mi blanca niña, Mercedes, mi blanca flor,
2 cuidao si tú te has turbado o me has jugado traición.
- Ni he sido que me he turbado ni te he jugado traición,
4 sino ha sido que se ha perdido la llave del mirador.
- ¿De quién es esa mulita que en mi casa apareció?
6 - Es tuya, mi don Alberto, mi papá te la mandó.
- ¡Para qué quiero una mula, si una mula tengo yo!
8 - ¿De quién es
.....
- ¡La llave que se ha perdido don Carlos se la encontró!
10 - Yo no busco nada ni te he jugado traición,
yo lo que ando buscando es la garza que se perdió.
12 - Esa garza que usted busca por muerta la dejé yo. -
Se citaron a pistola y se mataron los dos:
14 don Carlos murió a la una y don Alberto a las dos,
se trancaron las dos mulas y se mataron las dos.

9. El quintado + La aparición de la enamorada (é-a)

Texto 9.D.1

Versión de Azua cantada por Agustín Calderón, de 60 años.

Recogida en enero de 1946 en Las Charcas (prov. Azua) por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 69.

- Soldadito, soldadito, ¿estás pensando en tu madre?
2 - Yo no pienso en mi madre porque yo la dejé bien,

- estoy pensando en una niña que dejé viuda y doncella.
- 4 - ¿Cuánto te atreves a dar si te quieres ver con ella?
- Cuatro doblones y medio que tengo en la faldriquera.
- 6 - Saquen el caballo pardo y échenlo a la carrilera
volteando la cara atrás conversando estás con ella.

Notas: Edna Garrido especifica que el informante era analfabeto.

10. Me casó mi madre (í-a)

Texto 10.D.1

Versión de Azua cantada por Onaney Calderón, sin datos de edad.

Recogida en julio de 1945 en Azua por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 184-185.

- Mi madre me casó chiquita y bonita
- 2 con un hombrecito que a mí no me gustaba.
Me puse a tejer; tejer yo no podía.
- 4 Me puse a bordar; bordar yo no podía.
Así lo veo que va a la calle arriba.
- 6 Le seguí los pasos a ver dónde se metía.
Ya lo veo que entra donde la querida.
- 8 Me puse a escuchar a ver lo que le decía.
- Yo a ti te compraré sábanas y más manteles.
- 10 Y a la otra mujer palos y mala vida. –
Me fui a mi casa triste y afligida.
- 12 Así lo veo que viene de donde su querida.
- Ábreme la puerta, queridita mía,
- 14 que vengo cansado de buscar la vida.
- Sé de dónde vienes, maldito del diablo.
- 16 - ¡Ábreme la puerta, condená del demonio!
- Yo no te la abro, maldito del diablo. –
- 18 Le ajusté un trancazo que la dejé tendía.
Y ahí viene la Justicia con su Inquisición.
- 20 Y ahora a mí me llevan como si fuera un ladrón,
por esa Lolita, boca de serón.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios. Los pares tras el estribillo “¡Ay, ay, ay!”

Texto 10.D.2

Versión de San José de Ocoa (prov. Ocoa) cantada por Dolores Zucco, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en San José de Ocoa por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 185-187.

- Chiquita y bonita me casó mi madre
- 2 con un vagabundo que yo no quería.
A la media noche lo vi que salía
- 4 de capa y sombrero y chalina prendía.
Le seguí los pasos a ver dónde iba,
- 6 Y lo vi que entraba donde su querida.
.....
- Amorcito lindo, pan con mantequilla,
- 8 Y a la otra sinvergüenza, palos por las costillas.

- Ábreme la puerta, alma de mi vida,
- 10 que vengo cansado de buscar la vida.
- Vaya a pasar la noche donde pasó el día.
- 12 – Juana de los diablos, ¿quién te lo diría?
- Hombre de los demonios, yo que te veía.

Notas: Tras los hemistiquios 2b, 4b, 6b, 8b, 10b y 13b se canta el estribillo “¡Ay, dun dun! ¡Ay, dun dun!” El verso 11 se repite entero y tras él se canta el estribillo, por lo que este siempre se canta cada cuatro versos (el 11b sería también el 12b, a efectos rítmicos).

11. La muerte del príncipe don Juan (á-a) + No me entierren en sagrado (á-o)

Texto 11.D.1

Versión de Enriquillo (prov. Barahona), sin datos de informante. Tampoco se especifica si fue cantada o recitada.

Recogida en Enriquillo, sin datos de fecha, por Petronila Advíncula Sambois. Publicada por Flérida de Nolasco en “Un romance viejo”, en *La nación*, Santo Domingo, 12.5.45, p. 5; reeditado en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p.313.

- El niño está muy malito, muy malito y en la cama,
- 2 cuatro médicos le asisten de los mejores de España.
- Unos dicen que se muere y otros dicen que se salva,
- 4 y el más entendido dice que la comunión no alcanza.
- Madre mía, cuando yo muera no me entierren en sagrado:
- 6 entiérrenme en campo verde en donde pasta el ganado.
- Pónganme de cabecera la silla de mi caballo.
- 8 Que en la sepultura pongan cuatro ladrillos dorados,
- con un letrado que diga: “aquí yace un desdichado.
- 10 No murió de calentura, ni de dolor de costado:
- ha muerto de un mal de amor, de un amor desesperado”.

Variantes: 6a) entiérrenme en prado verde (esta variante se publica en *La poesía folklórica en Santo Domingo*).

Notas: Flérida de Nolasco señala en nota a pie de página, y sin aportar más datos, que los cuatro primeros versos de la versión, los que corresponderían al tema de *La muerte del príncipe don Juan*, le fueron reiterados por el Dr. L. Heriberto Valdez, quien los habría recogido de la tradición oral.

Texto 11.D.2

Versión de Azua cantada por Onaney Calderón, sin datos de edad.

Recogida en Azua en julio de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 81.

- El niño está malito, está malito en la cama,
- 2 cuatro médicos lo asisten de los mejores de España.
- Unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada,
- 4 el más entendido dice que la comunión alcanza.
- Madre mía, si me muero, no me entierren en sagrado;
- 6 entiérrenme en campo libre donde transita el ganado.
- En mi cabecera pongan cuatro ladrillos dorados
- 8 y un letrero que diga: “aquí ha muerto un desgraciado,
- no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
- 10 ha muerto de mal de amor que es un dolor desesperado”.

Texto 11.D.3

Versión de La Vega cantada por Ana Grullón de Mieses, sin datos de edad.
Recogida en La Vega en septiembre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 81.

- El niño está malito, malito está en su cama,
2 cuatro médicos lo asisten de los mejores de España.
Unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada,
4 los más entendidos dicen que la comunión alcanza.
- Madre mía, si me muero, no me entierren en sagrado;
6 entiérrenme en campo libre donde transite el ganado.
En mi cabecera pongan cuatro ladrillos dorados
8 y un letrerito que diga: “aquí ha muerto un desgraciado,
no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
10 ha muerto de mal de amores de un dolor desesperado”.

Texto 11.D.4

Versión de Azua cantada por Adela Batista, sin datos de edad.
Recogida en Azua en julio de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 82.

- El niño está malito, malitico en la cama,
2 cuatro médicos lo asisten y ninguno lo ha curado.
Unos dicen que se muere y otros dicen que se salva,
4 el mejor médico dice que la comunión no alcanza.
- Madre mía, si me muero, no me entierren en campo santo,
6 entiérrenme en campo libre donde transite el ganado.
Y en mi cabecera pongan un letrerito sellado,
8 que en ese letrero diga: “aquí murió un desgraciado,
no ha muerto de fiebre mala ni de dolor de costado,
10 ha muerto de mal de amor y un dolor desesperado”.

Texto 11.D.5

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lorenza Rodríguez Mateo, una anciana centenaria de aproximadamente 105 años.
Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2003.

- El niño está malito, está malito en su cunita.
2 Cuatro médicos lo asisten,
el más comprensible dice que la comunión no alcanza.
4 - Madre, si yo me muriera no me entierren en sagrado:
entiérrenme en campo libre donde transite el ganado.
6 Déjenme la mano afuera con un letrero en la mano.
pa que las muchachas digan: “se murió ese desgraciado.
8 no ha sido de calentura, ni de dolor de costado:
se ha muerto de un mal de amor, de un dolor desesperado”.

Variantes: verso 9) solo ha sido un mal de amor // y un dolor desesperado.

Notas: Respecto a la edad de la informante, v. el capítulo IV.12 de esta tesis doctoral.

12. ¿Dónde vas, Alfonso XII? (polias.)

Texto 12.D.1

Versión de Puerto Plata cantada por Julia López Sagrado, de 72 años.
Recogida en septiembre de 1945 en Puerto Plata por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 97.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas triste de ti?
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde la perdí.
- Mercedita ya está muerta, muerta está que yo la vi:
- 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
El vestido que llevaba era de fino brocado
- 6 que se lo regaló Alfonso, el día en que se casó.
Los zapatos que llevaba eran de fino charol
- 8 que se los regaló Alfonso el día en que se casó. -
Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
- 10 los soldados le decían: Alfonso, ¡tened valor!
Los jardines del palacio ya no quieren florecer
- 12 porque Mercedes ha muerto y luto le quieren guardar.
Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
- 14 ya murió la que reinaba en la corte de Madrid.

Texto 12.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Rafaela Santos Moreno, de 72 años.
Recogida en octubre de 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 97-98.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas por el jardín?
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Ya Mercedes está muerta, muerta está que yo la vi,
- 4 la llevaban cuatro pajes por las calles de Madrid.
El vestido que llevaba era de rico tisú
- 6 que se lo regaló Alfonso la noche antes de morir.
Los zapatos que llevaba eran de fino charol
- 8 regalo de don Alfonso la noche que se casó. -
Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
- 10 los soldados le decían: Alfonso, ¡tened valor!
Los faroles de la plaza ya no quieren alumbrar
- 12 porque Mercedes ha muerto y luto quieren guardar.
Las campanas de la iglesia ya no se oyen repicar
- 14 porque la reina se ha muerto y luto quieren guardar.
Ya murió la flor de Francia, ya murió la flor de abril.
- 14 Ya murió la que reinaba en la corte de Madrid.

Texto 12.D.3

Versión de Hato Mayor cantada por Francisca Silva (sin datos de edad).
Recogida en agosto de 1944 en Hato Mayor por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 97-98.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas? ¡Triste de ti!
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Mercedes ya está muerta, muerta está que yo la vi;
- 4 cuatro pajes la llevaban por las calles de Madrid.
El vestido que llevaba era de fino lamé
- 6 y se lo regaló Alfonso la noche que se casó.

Los zapatos que llevaba eran de fino charol
 8 y se los regaló Alfonso la noche que se casó. -
 Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
 10 los soldados le gritaban: Alfonso, ¡tened valor!
 Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar
 12 porque Mercedes ha muerto y luto quieren guardar.
 Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar
 14 porque ya Mercedes es muerta y luto quieren guardar.
 ¡Ya murió la flor de mayo! ¡Ya murió la flor de abril!
 16 ¡Ya murió la que paseaba por las calles de Madrid!

Texto 12.D.4

Versión de Bayaguana (prov. Monteplata) cantada por Altagracia del Rosario, sin datos de edad.

Recogida en agosto de 1944 en Bayaguana por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 98-99.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas por el jardín?
 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 - Mercedita, muerta, muerta, muerta está que yo la vi;
 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
 Los zapatos que llevaba eran de lindo charol
 6 regalo de don Alfonso la noche que se casó.
 El vestido que llevaba era de fino guipul,
 8 que lo compró don Alfonso el día antes de morir.
 Los faroles de la iglesia ya no quieren alumbrar
 10 porque Mercedita es muerta y luto quieren guardar.
 Las campanas del palacio ya no quieren repicar
 12 porque Mercedes ha muerto y luto quieren guardar.
 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril.
 14 ya murió la rosa Francia, rosa de todo Madrid.

13. Don Gato (á-o)

Texto 13.D.1

Versión de Santo Domingo, recogida en Santo Domingo en 1911 por Pedro Henríquez Ureña en el seno de su familia. Publicada en "Romances en América", en *Cuba Contemporánea*, III:4 (diciembre de 1913), p. 361.

Estaba el Señor Don Gato sentado en su silla de oro;
 2 llegó la Señora Gata con su vestido planchado,
 con mediecitas de seda y zapaticos de plata.
 4 El Gato, por darle un beso, se cayó desde el tejado,
 y se rompió la cabeza y se descompuso un brazo.
 6 Don Gato hace testamento de lo mucho que ha robado:
 seis varas de longaniza y diez libras de tasajo.
 8 Los ratones, de contento se visten de colorado;
 diciendo: gracias a Dios que murió el Señor Don Gato
 10 que nos hacía correr con el rabito parado.
 Las gatas se ponen luto, los gatos mitones largos,
 12 y los gatos chiquitos hacen: miao, miao, miao, miao.

Texto 13.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Colombina Canario, sin datos de edad.
Recogida en Santo Domingo en noviembre de 1944 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 87.

Estaba el Señor Don Gato en silla de oro sentado,
2 llegó la Señora Gata con su vestido planchado,
con mediecitas de seda y zapatitos picados.
4 Don Gato por darle un beso se cayó desde el tejado,
y se rompió la cabeza y se descompuso un brazo.
6 Don Gato hace testamento de lo mucho que ha robado:
seis varas de longaniza y diez libras de tasajo.
8 Los ratones de contento se visten de colorado,
diciendo: "gracias a Dios que murió el Señor Don Gato
10 que nos hacía correr con el rabito parado".
Las gatas se ponen luto, los gatos mitones largos,
12 y los gatitos chiquitos hacen: miao, miao, miao.

Notas: La informante aprendió la versión de su madre.

Texto 13.D.3

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) recitada por Ana Rita, viuda de Campagna, sin datos de edad.
Recogida en Santiago de los Caballeros en septiembre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 87.

Estaba el Señor Don Gato en silla de oro sentado,
2 la gata por darle un beso de la silla lo ha tumbado.
Tres costillas se ha rotpido y un brazo desconcertado.
4 Los gatitos guardan luto, la gata luto morado,
los ratones de contento bailan la sirindanga.

Notas: La informante había olvidado la melodía con la que se cantaba el romance, cuyo texto completo tampoco recordaba.

Texto 13.D.4

Versión de Peña (prov. de Santiago) recitada por Tulia Hernández Peña, sin datos de edad.
Recogida en la provincia de Santiago en septiembre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 88.

Estaba el Señor Don Gato en silla de oro sentado,
2 calzando medias de perlas y un zapatillo picado.
Por allí pasó la gata con los ojos relumbrando,
4 el gato por darle un beso se fue de la silla abajo.
Se rompió media cabeza, se ha desconcertado un brazo.
6 - ¡Llamen, llamen los doctores, médicos y cirujanos!
Para que haga testamento de lo que se hubiere hurtado;
8 cien varas de longaniza y diez libras de tasajo.
Allá por la media noche se muere el Señor Don Gato,
10 los ratones de contento se visten de colorado.

Texto 13.D.5

Versión de Santo Domingo cantada por los alumnos de la Escuela Padre Billini.
Recogida por el personal docente de la Escuela Padre Billini, sin datos de fecha. Publicada por Flérida de Nolasco en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p. 327.

Estaba el Señor Don Gato en silla de oro sentado.
 2 Llegó la señora Gata con su vestido planchado,
 con mediecitas de seda y zapatitos picados.
 4 La gata por darle un beso de la silla lo ha tumbado.
 Tres costillas se le han roto, un brazo se le ha zafado.
 6 Llamaron cuatro doctores, doctores le han recetado.
 Mandan en busca del cura: que Don Gato está muy malo
 8 por todo lo que ha robado:
 diez varas de longaniza, un real de tocino asado,
 10 y una asadura de vaca de un garabato colgados.
 Los gaticos guardan luto, la Gata, luto cerrado;
 12 los ratones, de contentos, se visten de colorado.

Texto 13.D.6

Versión de Santo Domingo cantada por los alumnos de la Escuela Padre Billini.
 Recogida por el personal docente de la Escuela Padre Billini, sin datos de fecha. Publicada por Flérida de Nolasco en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p 328.

Estaba el Señor Don Gato sentadito en su tejado.
 2 Ha recibido una carta: que si quiere ser casado,
 con una gatita parda, hijita de un gato pardo.
 4 Se ha caído del tejado,
 se ha roto siete costillas, y el espinazo y el rabo.
 6 Ya lo llevan a enterrar por la calle del mercado.
 Al olor de las sardinas Don Gato ha resucitado.
 8 Por eso dice la gente: cuatro vidas tiene un gato.

Notas: Los hemistiquios pares se repiten tras el estribillo, “*maramamiau, maramamiau*”. En el verso 4 al recordar los informantes solo un hemistiquio, ni se canta el estribillo ni hay repetición.

Texto 13.D.7

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Nuri Soto Ramírez, de 35 años.
 Recogida en San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2003.

El gato puesto de vado en silla de oro sentado,
 2 la gata por darle un beso de la silla lo ha tumbado,
 cien costillas le ha rompido y un brazo desconcertado.
 4 La ratona de contento se viste a luto cerrado,
 los ratones de contento se visten de colorado.

Texto 13.D.8

Versión de Lajas de Yaroa (municipio y prov. de Puerto Plata) recitada por Alejandrina Rodríguez Hernández, “Andina”, de 75 años.
 Recogida en Lajas de Yaroa por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 12.12.2003.

Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado.
 2 La gata por darle un beso de la silla le ha tumbado:
 cuatro costillas rompidas y un brazo desconcertado.
 4 Los ratones, de contento, se vestían de colorado.
 La gata, luto encendido, los gaticos, luto claro.
 6 Estaba el señor don gato en silla de oro sentado.

Texto 13.D.9

Versión de Peralta (prov. Azua) recitada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años.
Recogida en San José de Ocoa, prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- El gato por estar de vado en silla de oro sentado,
2 la gata por darle un beso de la silla lo ha tumbado.
Cien costillas le ha rotpido y un brazo desconcertado.
4 Los gaticos guardan luto, las gatas luto cerrado;
los ratones de contento se visten de colorado.

14. Hilo de oro (é)

Texto 14.D.1

Versión de Santo Domingo, recogida en Santo Domingo en 1911 por Pedro Henríquez Ureña en el seno de su familia. Publicada en "Romances en América", en *Cuba Contemporánea*, III:4 (diciembre de 1913), pp. 353-356.

- Hilo, hilo, hilo de oro, yo jugando al ajedrez
2 Por un camino me han dicho lindas hijas tiene el rey.
- Téngalas o no las tenga, yo las he de mantener,
4 que del pan que yo comiere de ese mismo han de comer,
que del vino que yo bebiere de ese mismo han de beber.
6 - Enojado voy, señora, de los palacios del rey,
que las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
que de las hijas que tengo la mejor será de usted.
10 - Esta tomo por mi esposa y también por mi mujer,
que me ha parecido rosa acabada de nacer.
12 - Lo que le pido al señor es que me la trate bien,
sentadita en silla de oro bordando bandas del rey,
14 y con un fute en la mano por lo que sea menester.

Variantes: verso 2) me dijo una gran señora / que lindas hjas tenéis; 2b) lindas hijas tiene usted; 3b) yo las sabré mantener; 4b) comerán ellas también; verso 5) y del vino que yo tomare, / tomarán ellas también; 6b) hasta el palacio del rey; verso 9) de las hijas del rey moro / elija la que queréis; verso 11) por ser su madre una rosa / y su padre un clavel.

Notas: Respecto al final del romance, Henríquez Ureña comenta que de las varias soluciones que ofrece el desenlace, esta es la más feliz, aunque también la menos frecuente. Según Ureña el final más gustado no es este: "... sino otro en que se suelta largamente la rienda a la inventiva de los niños. Según este desenlace, detrás del diálogo inicial no hubo sino traición: la familia del rey moro nunca tuvo intención de entregar la hija. Cuando el caballero envía a su criado a buscarla, con esta frase: *Que le manden la niña*, se le contesta con evasivas, de las cuales se ha hecho clásica la primera: *Que se está peinando*. A las repetidas instancias —*Que le manden la niña!*— se contesta con una larga enumeración de causas dilatorias, que procura hacerse interminable: —Que se está poniendo las peinetas: que se está poniendo los "aritos" (aretes); que se está poniendo el corpiño; que se está poniendo las pulseras... Cuando se han agotado las prendas de vestido y de adorno, se recurre a la mentira: Que se cayó en un pozo, con lo cual suele terminar todo. Pero a veces el conflicto es más intrincado:

- Que le manden la niña. — Que se quemó.
- Que le manden las cenizas. — Que se las llevó el viento.
- Que le cojan el viento. — Que lo vengán a coger.

Este último reto es la señal de ataque de la familia traidora al caballero, a quien desde un principio escogieron por víctima." "Romances en América", pp. 355.

Texto 14.D.2

Versión sin datos de informante ni de colector.

Publicada, junto a la partitura, en Julio Arzeno. *Del Folk-lore musical dominicano*, p. 93.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando a la jeré,
- 2 por un camino me han dicho, ¿cuántas hijas tiene usted?
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
- 4 pues del pan que yo comiere, de ese mismo han de comer,
- y del vino que yo bebiere de ese mismo han de beber.
- 6 - Corriendo, corriendo me voy, para los palacios del Rey
- que las hijas del Rey moro no me las dan por mujer.
- 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
- que de tres hijas que tengo la más linda es para usted.

Texto 14.D.3

Versión sin datos de lugar ni informante.

Recogida por Clara Silveria Rodríguez de Demorizi y que se encontraba en un manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santo Domingo. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 65.

- Hilo, hilo verde, que hilando lo hilé,
- 2 en el camino me han dicho lindas hijas tiene el rey.
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
- 4 que del pan que yo comiere comerán ellas también.
- Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
- 6 que las hijas del Rey Moro no me las dan por mujer.
- Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
- 8 que de las hijas que tengo la mejor será de usted.
- Esta cojo por esposa y por mi mujer también,
- 10 que parece una rosita acabada de nacer.
- Lo que le encargo que me la cuide bien
- 12 sentadita en silla de oro bordando paños al rey.
- Eso sí que yo no hago de pegarle a mi mujer
- 14 que parece una rosita acabada de nacer.

Texto 14.D.4

Versión de Santo Domingo cantada por Marina Coscou, sin datos de edad.

Recogida en mayo de 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 63.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
- 2 Por el camino me han dicho lindas hijas tiene el rey.
- Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar,
- 4 que del pan que yo comiere también ellas comerán,
- que del vino que bebiere también ellas beberán.
- 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
- que las hijas del Rey Moro no me las dan por mujer.
- 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
- que de las hijas que tengo la mejor será de usted
- 10 - Esta escojo por esposa y también por mi mujer,
- que me parece una rosa acabada de nacer.
- 12 - Lo que le encargo y le digo es que me la trate bien,
- sentadita en silla de oro bordándole paños al rey.

Texto 14.D.5

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por la hermana mayor de Edna Garrido de Boggs, sin datos de edad.

Recogida por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 64-65.

- De Francia vengo, señores, un pulido portugués,
2 en el camino me ha dicho que lindas hijas tenéis.
- Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar,
4 que del pan que yo comiere ellas también comerán,
y del agua que bebiere también ellas beberán.
- 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
a decirle a mi señor lo que vos me respondéis.
- 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
que de tres hijas que tengo la mejor será de usted
- 10 - Esta escojo por bonita por esposa y por mi mujer,
que me parece una rosa acabada de nacer.
- 12 - Téngala usted bien guardada. – Bien guardada la tendré,
sentadita en silla de oro bordándole paños al rey.
- 14 Azotitos con correa cuando sea menester,
mojaditos en vinagre para que le sienten bien.

Texto 14.D.6

Versión cantada por la niña Isabel Reyes, sin datos de edad ni de lugar de procedencia.

Recogida por Consuelo Nivar, sin datos de lugar ni fecha. Publicada por Flérida de Nolasco en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p 332-333.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
2 por el camino me han dicho: lindas hijas tiene el Rey.
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener:
4 que del pan que yo comiere de ese mismo han de comer,
y del vino que bebiere de ese mismo han de beber.
- 6 - Enojado voy señores de los palacios del Rey
porque hijas del Rey Moro no me las dan por mujer.
- 8 - Venga, venga, caballero, no sea tan descortés,
de las tres hijas que tengo la mejor es para usted.
- 10 - Esta cojo por esposa y también por mi mujer,
que me parece una rosa acabada de nacer.
- 12 - Lo que le encargo mancebo: que me la trate muy bien:
sentadita en silla de oro bordándole fino al rey.

Texto 14.D.7

Versión de Santo Domingo cantada por Amanda G. de Howley, sin datos de edad.

Recogida en 1944 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 305-306.

- De Francia vengo, señores, y un pulido portugués,
2 en el camino me ha dicho que lindas hijas tenéis.
- Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar,
4 que del pan que yo comiere ellas también comerán,
y del agua que yo bebiere también ellas beberán.
- 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
a decirle a mi señor lo que vos me respondéis.
- 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
que de tres hijas que tengo la mejor será de usted

- 10 - Esta escojo por bonita por esposa y por mujer,
que me parece una rosa acabada de nacer.
- 12 - Téngala usted bien guardada. – Bien guardada la tendré:
sentadita en silla de oro, bordándole paños al rey,
- 14 azotitos con correa cuando sea menester,
mojaditos en vinagre para que le sienten bien.

Notas: Los versos del romance son cantados por los personajes representados por las niñas que participan en el juego en el siguiente orden: los dos primeros por la que interpreta el papel de embajador, los tres siguientes por la que hace de madre, los dos que siguen a continuación de nuevo por el personaje del embajador, los dos posteriores por el de madre, el siguiente par de versos por el embajador, el hemistiquio 12a por la madre y el hemistiquio 12b y los versos posteriores por el embajador.

Texto 14.D.8

Versión de Puerto Plata cantada por Ana Isabel Jiménez, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en Puerto Plata por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 306-307.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando a la jerez,
2 por un camino me han dicho lindas hijas tiene el rey.
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
4 que del pan que yo comiere, de ese mismo han de comer;
del vino que yo bebiere, de ese mismo han de beber.
- 6 - Corriendo, corriendo me voy, de los palacios del Rey,
que las hijas del Rey moro no me las dan por mujer.
- 8 - Caballero, caballero, no sea usted tan descortés,
que de las hijas que tengo la mejor será de usted.
- 10 - Tomo esta por esposa y también por mi mujer,
que me parece una rosa acabada de nacer.
- 12 - Lo que le encargo y le digo es que me la trate bien:
sentadita en silla de oro, bordándole paños al rey.

Notas: Los versos del romance son cantados por los personajes representados por las niñas que participan en el juego en el siguiente orden: los dos primeros por la que interpreta el papel de embajador, los tres siguientes por la que hace de madre, los dos que siguen a continuación de nuevo por el personaje del embajador, los dos posteriores por el de madre, el siguiente par de versos por el embajador y los dos últimos por el de madre.

Texto 14.D.9

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo) recitada por María de los Reyes Núñez Rodríguez, de 78 años.

Recogida en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán el 1.11.2003.

- De Francia vengo, señores, un pulido portugués,
2 en el camino me han dicho ¡qué lindas hijas tenéis!
- Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar,
4 que del pan que yo comiere, ellas también comerán,
y del agua que bebiere, ellas también beberán.
- 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
a decirle a mi señor lo que vos me respondéis.
- 8 - ¡Vuelva, vuelva, caballero!, no sea usted tan descortés,
que de tres hijas que tengo la mejor se la daré.
- 10 - Esta escojo por bonita por esposa y por mujer,
que me parece una rosa acabada de nacer.

Notas: El hemistiquio 9b se lo sopla su hijo, Julio César Campusano Núñez.

Texto 14.D.10

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Francisca Dominga García González, de 77 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- De Francia vengo, señora, mol pulido porpurel,
- 2 en el camino me han dicho ¡qué lindas hijas tenéis!
- Si las tengo o no las tengo, no las tengo para dar,
- 4 que del pan que yo comiere, también ellas comerán,
- y del agua que bebiere, también ellas beberán.
- 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
- a decirle a mi señora lo que vos la respondéis.
- 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan deslocortero,
- que de tres hijas que tengo coja usted, ¿cuál coge?
- 10 - Esta escojo por hermosa por bonita y por mujer,
- que parece rosa acabada de nacer.
- 12 - Téngala usted guardadita. – Guardadita la tendré,
- sentadita en silla de oro bordándole paños al rey,
- 14 bañadita en vinagre cuando sea menester.

Notas: La informante memorizó el hemistiquio 1b tal como se transcribe en el texto, pero ignora qué puede significar "*mol pulido porpurel*". Igualmente la informante ignora cuál es el significado de "*deslocortero*", en 8b.

15. Santa Catalina (á-a)

Texto 15.D.1

Versión de Santo Domingo cantada por María Dávila, viuda de Retif, de 82 años.

Recogida en Santo Domingo, sin datos de fecha, por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 71.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro, su madre una renegada.
- Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
- Todos los días de fiesta Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.
- 8 - ¿Qué querrá el Rey del Cielo? que tan de prisa me llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo "sí, sí".

Texto 15.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Luis Mena, sin datos de edad.

Recogida en Santo Domingo en octubre de 1944 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 71-72.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro, su madre una renegada.
- Todos los días de fiesta su padre la castigaba.

- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Ya la rueda estaba hecha Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.
- 8 - ¿Qué querrá el Rey del Cielo? que tan de prisa me llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 15.D.3

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por Pura Collado de Méndez.

Recogida en Santo Domingo en 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 72.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro y su madre catalana.
Todos los días de fiesta Catalina arrodillada.
- 4 Mandaron a hacer una rueda de cuchillos y navajas.
Ya la rueda estaba hecha y Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- Sube, sube, Catalina que el Rey de los cielos te llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 15.D.4

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) cantada por Umbelina Cruz de Pou (sin datos de edad).

Recogida en Santiago de los Caballeros en septiembre de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 73.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro, su madre una renegada.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Todos los días de fiesta Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.
- 8 - ¿Qué querrá el Rey del Cielo? que tan de prisa me llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 15.D.5

Versión de Azua sin datos de informante.

Recogida en Azua en julio de 1945 por Onaney Calderón y enviada a Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 73.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta su madre la castigaba
porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
- 4 Mandaron a hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Ya la rueda estaba hecha Catalina arrodillada.

- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 15.D.6

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por una hermana mayor de Edna Garrido de Boggs.

Recogida por Edna Garrido de Boggs sin datos de lugar ni fecha. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 74.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro, su madre una renegada.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
Todos los días de fiesta Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “¡ay, sí!”. Los seis primeros versos son cantados por el coro y el último es cantado por la niña que hace de Catalina.

Texto 15.D.7

Versión de Santo Domingo cantada por los alumnos de la Escuela Padre Billini.

Recogida por el personal docente de la Escuela Padre Billini, sin datos de fecha. Publicada por Flérida de Nolasco en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p 319-320.

- En Cadiz hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un Rey Moro, su madre una reina mora.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba,
- 4 porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
Mandan a hacer una rueda de cuchillas y navajas.
- 6 Ya la rueda estaba hecha y allí a la niña metieron.
Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada:
- 8 - Sube, sube, Catalina, ¡que ya del Cielo te llaman!

Notas: El informante repite los hemistiquios 1b, 3b y 6b tras el estribillo “¡Ay, sí!”. Tras el hemistiquio 8a se canta el estribillo pero sin repetirse el hemistiquio.

Texto 15.D.8

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte) cantada por Hortensia Marcial Silva, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en San Francisco de Macorís por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 234-236.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Su padre era un rey moro, su madre una renegada.
Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
- 4 Mandó a hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Todos los días de fiesta Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama.
- 8 - ¿Qué querrá el Rey del Cielo? que tan de prisa me llama.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 15.D.9

Versión de La Jabilla (prov. Santiago) cantada por Juana Peña Polo, de 45 años. Recogida en Santiago por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Su padre era el rey moro, su madre la reina mora.
Mandó a hacer una rueda de cuchillas y navajas.
4 Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
Ya la rueda estaba hecha Catalina arrodillada.
6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
- ¿Qué quiere el rey de los cielos que tan de prisa me llama?
8 - Sube, sube, Catalina que el Rey del Cielo te llama. -

Notas: La informante repite cada uno de los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí” al interpretar la canción. También repite los hemistiquios impares de los versos 3, 4, 7 y 8, sin estribillo alguno.

16. Marinero al agua (á-a)

Texto 16.D.1

Versión sin datos de informante ni lugar (aunque este probablemente pueda ser Santo Domingo, lugar en el que se recogió).

Recogida en Santo Domingo por Camila Henríquez Ureña. Publicada en Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe: “Romances tradicionales de México”, en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, II, p. 380.

- Saliendo de Cartagena en una linda fragata
2 que por nombre le pusieron Santa Catalina martir,
echando velas al viento cayó un marinero al agua,
4 y el demonio, muy sutil, respondió de la otra banda:
- Marinero, ¿qué me das si de esta agua te saco?
6 - Yo te daré mi navío cargadito de oro y plata,
a mi mujer por esposa y a mis hijos por esclavos.
8 - Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata,
ni tu mujer por esposa, ni tus hijos por esclavos,
10 sino que cuando te mueras a mí me entregues el alma.
- Yo reniego de ti, perro, y de tus malas palabras:
12 el alma la entrego a Dios, el cuerpo a los peces malos,
mi sombrerito a las olas que lo lleven y lo traigan,
14 y lo demás que me queda a la Virgen soberana.

Texto 16.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Marina Coiscou, sin datos de edad.

Recogida en Santo Domingo en abril de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 77.

- Saliendo de Cartagena marinero cayó al agua.
2 - ¿Qué me das, marinerito, si te saco de estas aguas?
- Yo te doy mi barquichuelo cargadito de oro y plata,
4 a mi mujer por esposa y a mis hijas por esclavas.

- No quiero tu barquichuelo, ni tu oro ni tu plata,
- 6 ni tu mujer por esposa, ni a tus hijas por esclavas,
solo que cuando te mueras a mí me entregues el alma.
- 8 - El alma se la doy a Dios, mi cuerpo a la mar salada,
mi sombrerito a las olas que lo lleven y lo traigan,

Texto 16.D.3

Versión de Santo Domingo cantada por Mercedes Lebrón, sin datos de edad.
Recogida en Santo Domingo en diciembre de 1944 por Edna Garrido de Boggs. Publicada,
junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 77.

- Al tiempo de alzar las velas cayó un marinero al agua.
- 2 - ¿Qué me das, marinerito, si te saco de esas aguas?
- Yo te doy mis tres navíos cargaditos de oro y plata,
- 4 a mi mujer por esposa y a mis hijos por esclavos.
- Yo no quiero tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
- 6 que yo lo que quiero es
que el día que tú te mueras a mí me entregues el alma.
- 8 - Mi alma se la entrego a Dios, el cuerpo a la mar salada,
y el corazón que me queda a la Virgen Soberana.

Notas: Todos los versos se repiten.

Texto 16.D.4

Versión de San José de Ocoa (prov. Ocoa) cantada por Anatlilde Micheli, sin datos de edad.
Recogida en San José de Ocoa en mayo de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada,
junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 78.

- Señores, ¿qué pasa aquí con este marinerito?
- 2 Al tiempo de alzar la vela cayó un marinero al agua.
- ¿Qué me das, marinerito, si te saco de esas aguas?
- 4 - Yo te doy mis tres navíos cubiertos de oro y plata,
- Yo no quiero tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
- 6 yo lo que quiero es el alma cuando te mueras.
- Mi alma se la entrego a Dios, el cuerpo a la mar salada,
- 8 el sombrerito a las olas que lo lleven y lo traigan.
El cuerpo se va hacia el agua del pobre marinerito.

Notas: Todos los versos se repiten.

Texto 16.D.5

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por Atala Cabral, sin datos de edad.
Recogida en Santo Domingo en febrero de 1946 por Edna Garrido de Boggs. Publicada en
Versiones dominicanas de romances españoles, p. 78.

- Al tiempo de izar las velas cayó un marinero al agua,
- 2 y el demonio, muy sutil, preguntó de la otra banda:
- ¿qué me das marinerito si te saco de estas aguas?
- 4 - Yo te doy mis tres navíos cargaditos de oro y plata,
a mi mujer por esposa y a mis hijos por esclavos.
- 6 - Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata,
ni a tu mujer por esposa, ni a tus hijos por esclavos,
- 8 que yo lo que quiero es
que el día que tú te mueras a mí me entregues el alma

- 10 – Vaya, perro sinvergüenza, no digas malas palabras:
mi alma se la entrego a Dios, mi cuerpo a la mar salada,
12 mis huesitos a las peñas para que ellas los deshagan,
mi sombrerito a las olas que lo lleven y lo traigan.

Notas: Edna Garrido señala que la versión se canta con una melodía distinta a la que ella publica, pero esta nueva melodía no aparece en la obra. Todos los versos se repiten.

Texto 16.D.6

Versión de Azua cantada por Margarita Colombina Martínez, sin datos de edad.

Recogida en Azua en julio de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 79.

- Salimos de Cartagena en una linda fragata,
2 Al tiempo de alzar la vela cayó un marinero al agua.
- Marinero, ¿qué me das, si te saco de estas aguas?
4 - Yo te doy mis tres navíos y mi oro y mi plata,
- No quiero tus tres navíos ni tu oro ni tu plata,
6 lo único que yo quiero es tu alma cuando mueras.
- Mi alma es para mi Dios, mi cuerpo a la mar salada,
8 mis hombres para las olas que los lleven y los traigan.

Notas: Todos los versos se repiten.

17. Santa Catalina + Marinero al agua (á-a)

Texto 17.D.1

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo) cantada por Luz del Carmen Campusano Núñez, quien se negó a dar datos acerca de su edad.

Recogida en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 23.3.2001.

- En Caliza hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
4 Mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
Ya la rueda estaba hecha, Catalina se arrodillaba.
6 - ¿Cuánto me das marinero, para sacarte del agua?
- Te doy mi oro y mi plata y mi mujer de crianza.
8 - Yo no quiero nada de eso, solo un beso y un abrazo.

Notas: El informante repite cada uno de los hemistiquios al interpretar la canción. Los hemistiquios pares tras el estribillo “ah, sí”.

18. Mambrú (á)

Texto 18.D.1

Versión de Santo Domingo, sin identificar informante.

Recogida en Santo Domingo en 1911 por Pedro Henríquez Ureña. Publicada en “Romances en América”, en *Cuba Contemporánea*, III:4 (diciembre de 1913), pp. 359-360.

- En Francia nació un niño, de padre natural
2 por no tener padrino Malbrú se ha de llamar.

Malbrú se fue a la guerra, no sé si volverá.
 4 Vendrá para la Pascua, o para la Navidad.
 La Navidad se pasa, y Malbrú no viene ya.

Notas: Según Ureña esta versión se cantaba en un corro infantil con la misma música de la canción francesa dando vueltas en rueda. Es distinta a la que él recordaba de sus tiempos infantiles, cuyos dos primeros versos eran:

Malbrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá;
 2 Si viene para la Pascua o para la Trinidad

Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado "*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*" y los pares con el estribillo intercalado "*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*".

Texto 18.D.2

Versión de San Juan de la Maguana (prov. San Juan) cantada por la hermana mayor de Edna Garrido de Boggs, sin datos de edad.
 Recogida en septiembre de 1944, sin datos de lugar, por Edna Garrido de Boggs.
 Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 91-92.

En Francia nació un niño, de padre natural
 2 por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 4 Vendrá para la Pascua, o por la Trinidad.
 La Trinidad se pasa, Mambrú no ha vuelto ya.
 6 - Asómate a la torre a ver si viene ya.
 - Lo que viene es un paje, ¿qué noticias traerá?
 8 La noticia que traigo las van a hacer llorar.
 Es que Mambrú ha muerto y lo llevan a enterrar. —
 10 La caja era de pino, la tapa de cristal.
 Encima de la tapa una corona va.
 12 Encima de la corona un ramillete va.
 Encima del ramillete un pajarillo va
 14 cantando el pío, pío, el pío, pío, pá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado "*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*" y los pares con el estribillo intercalado "*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*".

Texto 18.D.3

Versión de Azua cantada por Josefa Ruiz, sin datos de edad.
 Recogida en julio de 1945 en Azua por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 92-93.

En Francia nació un niño.
 2 Por no tener padrino Mambrú se llamará.
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 4 Vendrá para las Pascuas, Pascuas de Navidad.
 - Ahí vienen dos soldados, ¿qué noticias traerán?
 6 - Las noticias que traemos, las van a hacer llorar:
 es que Mambrú se ha muerto y lo llevan a enterrar. —
 8 La caja era de pino, la tapa de cristal.
 Encima de la tapa un ramillete va.
 10 Encima del ramillete un pajarillo va
 El canto del pajarillo es el pío, pío, pá.

Notas: Aunque se canta como el resto de las versiones –se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”– esta al faltar el hemistiquio par del primer verso tiene dos salvedades: la primera es que el primer hemistiquio del primer verso no se repite a continuación del estribillo “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*”; la segunda es que el primer hemistiquio del segundo verso ni se repite ni se canta detrás el estribillo “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*”.

Texto 18.D.4

Versión de Santo Domingo cantada por Carmen Yolanda Retif Ramírez, sin datos de edad. Recogida en febrero de 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, pp. 93-94.

- Mambrú se fue a la guerra y no sé cuándo vendrá.
2 Vendrá para las Pascuas, las Pascuas o Navidad.
Ahí vienen tres soldados, ¿qué noticias traerán?
4 - La noticia que traemos: Mambrú se ha muerto ya. -
La caja era de pino y la tapa de cristal.
6 Encima de la tapa un ramillete va.
Encima del ramillete un pajarillo va
8 cantando el pío, pío, el pío, pío, pá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”.

Texto 18.D.5

Versión de Santo Domingo cantada por los alumnos de la Escuela Padre Billini. Recogida por el personal docente de la Escuela Padre Billini, sin datos de fecha. Publicada por Flérida de Nolasco en *La poesía folklórica en Santo Domingo*, p 322-323.

- En Francia nació un niño, de padre natural
2 por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra, no sé si volverá.
4 Vendrá para las Pascuas, o para Navidad.
Ahí vienen tres soldados, ¿qué noticias traerán?
6 - La noticia que traigo: Mambrú no volverá.
La caja era de pino, la tapa de cristal.
8 Encima de la tapa un ramillete va.
Encima del ramillete un pajarito va
10 cantando el pío, pío, el pío, pío, pá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”, salvo el hemistiquio 6b que lo que se repite es “*Mambrú se ha muerto ya*”.

Texto 18.D.6

Versión de Santo Domingo cantada por Atala Cabral Ramírez, sin datos de edad. Recogida en 1946 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 239-242.

- En Francia nació un niño, de padre natural.
2 Por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
4 Vendrá para la Pascua, o por la Trinidad.
- Asómate a la torre a ver si viene ya.

- 6 - Lo que viene es un soldado, ¿qué noticias traerá?
 La noticia que traigo las van a hacer llorar.
 8 Es que Mambrú ha muerto y lo llevan a enterrar. –
 La caja era de pino, la tapa de cristal.
 10 Encima de la tapa una corona va.
 Encima de la corona un ramillete va.
 12 Encima del ramillete un pajarillo va
 cantando el pío, pío, el pío, pío, pá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”.

Texto 18.D.7

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo), cantada por Julio César Campusano Núñez, de 43 años.

Recogida el 17.3.2001 en Santiago de los Caballeros por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero.

- Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 2 Vendrá para la Pascua, la Pascua de Navidad.
 Ahí vienen dos soldados, ¿qué noticias traerán?
 4 - La noticia que traemos: Mambrú se ha muerto ya. -
 La caja era de pino, la tapa de cristal.
 6 Encima de la tapa un ramillete va.
 Encima del ramillete un pajarito va
 8 cantando el pío, pa.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares, excepto el último, con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”.

Texto 18.D.8

Versión de El Seibo cantada por Mariana Marrero Giró, de 62 años.

Recogida el 17.3.2001 en Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero.

- Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 2 Vendrá para la Pascua, la Pascua de Navidad.
 Ahí vienen dos soldados, ¿qué noticias traerán?
 4 - La noticia que traemos: Mambrú ha muerto ya. –
 La caja era de pino y la tapa de cristal.
 6 Encima de la tapa un pajarito va
 cantando pío, pío, pa.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios (con la excepción del último, que no se repite). Los impares con el estribillo intercalado “*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*” y los pares con el estribillo intercalado “*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*”.

Texto 18.D.9

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo), cantada por María de los Reyes Campusano Núñez de 78 años y por Juana Ramírez Correa, de 73.

Recogida en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán el 1.11.2003.

En Francia nació un niño, de padre natural,

- 2 por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 4 ¿Vendrá para la Pascua, Pascua de Navidad?
 Ahí vienen tres soldados, ¿qué noticia traerán?
 6 - La noticia que traigo es que Mambrú murió ya.-
 La caja era de pino y la tapa de cristal.
 8 Y encima de la tapa una corona va,
 y encima de la corona un ramillete va,
 10 y encima del ramillete un papelito va,
 y encima del papelito un pajarillo va,
 12 cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado "*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*" y los pares con el estribillo intercalado "*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*".

Texto 18.D.10

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por Francisca Dominga García González, de 77 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- En Francia nació un niño de padre natural,
 2 por no tener padrino murió sin bautizar.
 Membrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 4 ¿Vendrá para la Pascua, o para Navidad?
 Que vienen los soldados, ¿qué noticias traerán?
 6 - Las noticia que traigamos: que a Membrú lo matán.-
 La caja era de pino y la tapa de cristal.
 8 Y encima de la tapa un pajarito va,
 y el pajarito canta: ruru-ruru-rurá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado "*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*" y los pares con el estribillo intercalado "*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*".

Texto 18.D.11

Versión de Lajas de Yaroa (municipio y prov. Puerto Plata), cantada por Angélica Gutiérrez García, "Nena Cabrera", de 84 años.

Recogida en Canca Abajo (municipio de Tamboril, prov. Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 14.12.03.

- En Francia nació un niño de padre natural,
 2 por falta de padrino murió sin bautizar.
 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
 4 ¿Vendrá para la Pascua, o para Navidad?
 Ahí vienen los soldados, ¿qué noticias traerán?
 6 - Las noticia que traigo: Mambrú se ha muerto ya.-
 La caja era de pino y la tapa de cristal.
 8 Y encima de la tapa un pajarillo va,
 el pajarillo canta el pío, pío, pa.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces cada uno de los hemistiquios. Los impares con el estribillo intercalado "*¡qué dolor, qué dolor, qué pena!*" y los pares con el estribillo intercalado "*¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!*".

Texto 18.D.12

Versión de Otra Banda (municipio de Higüey, prov. El Seibo), cantada por Celeste Valdez, de 14 años.

Recogida entre 1921 y 1922 en Higüey por Roselia Ramírez y enviada a Luis Valdez Martínez, inspector de Instrucción Pública de Higüey, quien la incorporó a un informe sobre el Folklore de Higüey del que entregó copia a Edna Garrido en 1944. Publicada en *Reseña histórica del folklore dominicano*, pp. 256-257.

- Mambrú se fue a la guerra, qué noticia traerá.
2 - La noticia que traemos que Mambrú ha muerto ya.
La caja era de oro y la tapa de cristal.
4 Encima de la tapa una corona va.
Encima de la corona un pajarillo va.
6 El pajarillo canta el pío, pío, pá.

Notas: Se cantaba de la siguiente manera: se repiten dos veces todos los hemistiquios salvo 1b y 2a. Los impares con el estribillo “¡qué dolor, qué dolor, qué pena!” y los pares con el estribillo “¡qué do-re-mi, qué do-re-fa!”.

Texto 18.D.13

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) cantada por Rita Tejada, sin datos de edad.

Publicada por la propia informante en *Mujeres, Eros y Tánatos en el Romancero Dominicano*, p. 135.

- En Francia nació un niño de padre natural.
2 Por no tener padrino, Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
4 Vendrá para las Pascuas, Pascuas de Navidad.
Ahí vienen los soldados, ¿qué noticia traerán?
6 - La noticia que traigo, Mambrú se ha muerto ya.-
La caja era de oro, la tapa de cristal.
8 Encima de la tapa, un pajarito va.
El pajarillo canta el pío, pío, pa.

Notas: Se canta de la siguiente manera: los impares con el estribillo intercalado “¡qué dolor, qué dolor, qué pena!” y los pares con el estribillo intercalado “¡que do-re-mi, que do-re-fa!”

19. Monja por fuerza (é-o)

Texto 19.D.1

Versión de Santo Domingo cantada por Atala Cabral Ramírez, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 251-252.

- Una tarde de verano me invitaron a paseo;
2 al doblar por una esquina me encontré con un convento.
El convento estaba abierto y bajaron cuatro monjitas,
4 todas vestidas de blanco.
Me sentaron en silla de oro y me cortaron el pelo.
6 Anillito de mis dedos, cinturón de mi cintura,
collarcito de mi cuello, areticos de mis orejas,
8 y lo que yo más sentía, que me cortaran el pelo.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Texto 19.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Demetria D., viuda de Retif, sin datos de edad. Recogida por Edna Garrido en 1944 en Santo Domingo y publicada, junto a la melodía, en "El Folklore del niño Dominicano", en *Boletín del Folklore Dominicano*, n° 2, diciembre 1947, pp.57-58. Publicada de nuevo en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, p. 251.

- Una tarde de verano me invitaron a paseo;
2 al doblar por una esquina me encontré con un convento,
el convento estaba abierto; bajaron cuatro monjitas,
4 todas vestidas de blanco,
me sentaron en silla de oro, me recortaron el pelo,
6 anillito de mis dedos, cinturón de mi cintura,
collarcito de mi cuello, areticos de mis orejas,
8 y lo que yo más sentía, que me cortaron el pelo.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Texto 19.D.3

Versión de Santo Domingo cantada por Demetria Dávila, viuda de Retif, sin datos de edad. Recogida en 1944 en Ciudad Trujillo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 251-252.

- Una tarde de verano me sacaron de paseo;
2 al doblar por una esquina cuatro monjitas salieron.
Me cogieron por la mano, me llevaron al convento,
4 me sentaron en una silla y empezaron corta pelo,
corta pelo, corta pelo.
6 Anillito de mis dedos, mi blusón de terciopelo,
y lo que yo más sentía, que me cortaran el pelo.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Texto 19.D.4

Versión de Santiago de los Caballeros (prov. Santiago) cantada por María de Jesús, de 5 años. Recogida en 1981 en Barrio Libertad, Santiago de los Caballeros, por Bernarda Jorge. Publicada, junto con la partitura, en *El Canto de Tradición Oral de República Dominicana*, pp. 249-250.

- Una tarde de verano me invitaron a un paseo;
2 al doblar por una esquina me encontré con un convento.
El convento estaba abierto y había tre monjitas,
4 toda vetida de blanco.
Me sacaron una silla para recortarme el pelo.
6 Anillito de mi dedo, préndete de mi cintura,
que la tengo media dura.

Notas: Se repiten los hemistiquios 1a y 6a.

Texto 19.D.5

Versión de Santo Domingo cantada por Candi Estefani Ferreira Mercedes, de 13 años. Recogida en Santo Domingo por Andrés Manuel Martín Durán el 26.10.2003.

- Una tarde de verano me invitaron a un paseo.

- 2 Al doblar por una esquina me encontré con un convento.
 El convento estaba abierto, me encontré con tres monjitas.
 4 Me sentaron en una silla para recortarme el pelo.
 Anillito de mi dedo, cinturón de mi cintura,
 6 que me aprieta la gordura.

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios, excepto el último.

Texto 19.D.6

Versión de Mano Guayabo (Distrito Nacional de Santo Domingo), cantada por María de los Reyes Campusano Núñez de 78 años y por Juana Ramírez Correa, de 73.
 Recogida en Mano Guayabo por Andrés Manuel Martín Durán el 1.11.2003.

- Una tarde de verano me sacaron a un paseo.
 2 Al doblar por una esquina me encontré con un convento.
 Y el convento estaba abierto y bajaron cuatro monjitas,
 4 todas vestidas de blanco.
 Me sacaron una silla y me recortaron el pelo.
 6 Cadenita de mi cuello, anillito de mi dedo,
 cinturón de mi cintura,

Notas: Se cantaba repitiendo cada uno de los hemistiquios.

20. La nuera ociosa (polias. en versos pareados)

Texto 20.D.1

Versión de Santo Domingo recitada por Atala cabral Ramírez, sin datos de edad.
 Recogida en julio de 1946 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 187-188.

- Levántate, Juana, tenlo por costumbre:
 2 barrer la cocina y encender la lumbre.
 - Yo no me he casado para trabajar,
 4 que yo me he casado para descansar.
 - ¡Mal rayo te parta por esa lengüita!
 6 - ¡Mala calentura le dé a la viejita!
 - ¡Hijo de mi alma, mata a esa mujer!
 8 - ¿Qué le he de hacer?
 - ¡Quitarle la vida, quitarle el amor,
 10 quitarle la llave de tu corazón!

21. Polonia y la muerte del galán (polias.)

Texto 21.D.1

Versión de Río Verde (prov. La Vega) cantada por Carmen Dilia García Méndez, sin datos de edad.
 Recogida el 12.2.1946 (sin datos de lugar) por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 83.

- Noche oscura y temerosa, de relámpagos y truenos;
 2 vi pasear un caballero de su coche a la cochera.
 El vestido que llevaba era de oro y relumbraba.

- 4 - Abre la puerta, Polonia, que vengo herido en el alma.
 Y si acaso yo muriera, no me entierren en sagrado;
 6 entiérrenme en campo verde donde pisen mis soldados.
 En mi cabecera pongan cuatro ladrillos dorados
 8 con un letrero que diga: “aquí ha muerto un desdichado,
 no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
 10 ha muerto de mal de amor, de un dolor desesperado”.

Texto 21.D.2

Versión de San Francisco de Macorís (prov. Duarte), cantada por María Bonó, sin datos de edad.

Recogida en San Francisco de Macorís en agosto de 1945 por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 82.

- Abre la puerta, Polonia, que vengo muy mal herido,
 2 cuatro puñaladas traigo que me ha dado tu marido.
 Polonia, si yo muriera no me entierren en sagrado;
 4 entiérrame en campo verde donde pasten mis ganados.
 En mi cabecera pongan cuatro ladrillos dorados
 8 con un letrero que diga: “aquí yace un desgraciado,
 no murió de calentura ni de dolor de costado,
 10 ha muerto de mal de amor que es dolor desesperado”.

22. La Virgen y el ciego (é)

Texto 22.D.1

Versión de Santo Domingo cantada por Marina Coiscou, sin datos de edad.

Recogida en abril de 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Versiones dominicanas de romances españoles*, p. 61.

- Estando por el camino la Virgen y San José,
 2 al niño le entró sed y pidió agua que beber.
 - No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
 4 que los ríos están turbios y no se puede beber;
 más arriba hay un naranjel
 6 que quien lo cuida es un ciego, ciego que gota no ve.
 - Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
 8 - Coja usted, señora, las que fueren menester. –
 Mientras la Virgen cogía más tenía el naranjel.
 10 Cuando la Virgen se fue el ciego comenzó a ver.
 - ¿Quién será esa señora que me ha hecho tanto bien?
 12 Será la Virgen María y el Patriarca San José.

Texto 22.D.2

Versión de Peralta (prov. Azua) recitada por Nuri Soto Martínez, de 35 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- Camina la Virgen pura, camina para Belén,
 2 con un niño entre los brazos y sin nada de comer.
 En el medio del camino pidió el niño de beber.
 4 - No pidas agua mi niño, no pidas agua mi bien,
 que los ríos corren turbios y los arroyos también.
 6 Allá arriba en aquel alto hay un fresco naranjel

cargadito de naranjas, que otros no pueden tener.
 8 Es un ciego que las guarda, ciego que no puede ver
 - Cieguecito, ciegucecito, que guardas el naranjel,
 10 dame una sola naranja para el niño entretener.
 - Entre señora en mi huerto y coja las que es menester,
 12 en cogiendo para el niño coja para usted también. -
 Salió la Virgen del huerto, del huerto del naranjel,
 14 en seguida el ciegucecito comenzó a ver.
 - ¿Quién será aquella señora, quién será aquella mujer?,
 16 que sin yo pedirle nada ella me hizo tanto bien,
 me dio la luz de los ojos y del corazón también.
 18 Esa es la Virgen pura que camina pa Belén.

Texto 22.D.3

Versión de Peralta (prov. Azua) cantada por Lidia Ramírez Soto, de 85 años, y Nuri Soto Martínez, su hija, de 35 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 5.12.2003.

Estando por el camino la Virgen y San José
 2 con un niño en los brazos y sin nada de comer.
 - No pidas agua mi niño, no pidas agua mi bien,
 4 que los ríos corren turbios y los arroyos también.
 Allá arriba en aquel alto hay un fresco naranjel
 6 cargadito de naranjas, que otro no pueden tener.
 - Señor, deme una naranja para el niño entretener.
 8 - Entre señora a mi huerto y coja las que es menester
 y encogiendo para el niño coja para usted también.
 10 ¿Quién será aquella señora, quién será aquella mujer?,
 que sin yo pedirle nada ella me ha hecho tanto bien,
 12 me dio la luz de los ojos y del corazón también.
 Debe ser la Virgen pura porque otra no puede ser.

Variantes: Nuria lo canta con un hemistiquio final distinto, 13b) que camina pa Belén.

Texto 22.D.4

Versión de La Cumbre (municipio y prov. de Santiago) recitada por Lucía Peralta Arias, de 41 años.

Recogida en Palo quemado (municipio y prov. de Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 12.12.2003.

Camina la Virgen pura de Egipto para Belén,
 2 con un niño entre los brazos, es un cielo de bebé.
 En mitad del camino el niño tenía sed.
 4 - No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
 que los ríos corren turbios y los arroyos también
 6 y las fuentes manan sangre, que no se deben de beber
 Deme ciego una naranja para el chico entretener.
 8 - Tómala usted señora, la que sea menester. -
 Al bajar del naranjero el ciego comenzó a ver.
 10 - ¿Quién será aquella señora, que me ha hecho tanto bien?
 Será la Virgen María camino de Egipto para Belén. -

Notas: A la informante se la enseñó su hermana, quien la había aprendido de una maestra.

Texto 22.D.5

Versión de Pedro García (municipio y prov. de Santiago) recitada por Brígida García Fernández, de 66 años.

Recogida en Pedro García (municipio y prov. de Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 12.12.2003.

- Camina la Virgen pura de Egipto para Belén,
2 con un niño entre sus brazos, que es el niño de Belén.
En el medio del camino pide el niño de beber.
4 - No pidas agua, mi niño, no pidas agua, mi bien,
que los ríos manan turbios y los arroyos también
6 y las fuentes manan sangre, que no se puede beber. -
Allá arriba en aquel alto hay un dulce naranjal.
8 Un ciego es el que las cuida, ciego que no puede ver
- Deme ciego una naranja para el niño entretener.
10 - Cójala usted señora,
Cójala de las más grandes y deje las chicas crecer. -
12 Al salir del naranjal ya el ciego podía ver.
- ¿Quién sería esa señora que me ha hecho tanto bien?
14 Sería la Virgen pura que camina de Egipto para Belén. -

Variantes: 2b) que es la gloria de bebé.

Texto 22.D.6

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.2003.

- Camina la Virgen pura, camina para Belén,
2 y en la mitad del camino pide el niño de beber.
Le dice la Virgen santa: - No bebas agua, mi bien,
4 que estas aguas corren turbias y no son para beber. -
Caminan hacia adelante y encuentran un naranjal.
6 El dueño de los naranjos es un ciego que no ve.
- Ciego que nada ve, dale una naranja al niño
8 para que apague su sed. Ciego que nada ve,
con la bendición del niño, abre los ojos y ve. -
10 A gritos gritaba el ciego: - ¿quién me hizo tanto bien?,
Sin duda sería María que iba para Belén. -

23. Congoja de la Virgen en Belén (í-a)

Texto 23.D.1

Versión de Cibao (sin datos de localidad, fecha, ni informante).

Recogida en el Cibao (sin datos de localidad ni fecha) por Sebastián E. Valverde. Publicada en *Aporte a la investigación del Fok-lore en Santo Domingo: el rosario*, p. 12

- Cuando San José y la Bingen poi ei mundo caminaban,
2 fueron en casa lo moro, fueron a pedí posada.
Lo moro dijén que no, la Bingen salió llorando.
4 San José la consoló: - No llore, esposa María. -
Y se fueron a hacei noche donde San José sabía.
6 San José hizo la cama: pan y gloria le traía.

- Ven a cenai, mi María. – Cena tú, mi San José. –
 8 Y a la doce de la noche la Bingen taba paría.
 Lo s'angelito dei cielo baján lleno de alegría
 10 y uno le bajan ei manto donde ei niño envolverían
 y otro le baján la crú donde ei niño clavarían.
 12 Aquí se acabó la saive de la sagrada María.

Texto 23.D.2

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Francisca Dominga García González, de 77 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Ana Rosa Betances, Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 11.12.2003.

- Cuando San José y la Virgen por el mundo caminaban,
 2 llegán a casa los moros, llegán a pedir posada.
 Los moros no se la dieron, la Virgen salió llorando.
 4 San José la consolaba con palabras que decían:
 - Llegaremos al palacio adonde San José sabía.-
 6 San José abrió la puerta con llave de oro que traía
 María hizo la cama con rosas y clavellinas.
 8 San José hizo la cena con pan y vino que traía.
 - Oh, ven a cenar mi esposa, oh, ven a cenar María.
 10 - Cene usted mi san José que yo hambre no traía.
 La Virgen tenía un dolor, San José no lo sabía.
 12 A las doce de la noche estaba la Virgen paría.
 Baján ángeles del cielo con música y alegría.
 14 Del cielo bajan pañales en que el niño envolverían,
 del cielo bajaron cruces en que el niño enclavarían.

Texto 23.D.3

Versión de Arroyo Dichoso (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Sofía María Méndez Pérez, de 65 años.

Recogida en Palo Quemado (municipio y prov. de Santiago) por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 12.12.2003.

- Cuando San José y la Virgen fueron en casa los moros,
 2 fueron a pedir posada, los moros dicen que no.
 Los moros no se la dieron, la Virgen salió llorando.
 4 San José la consolaba.
 San José hizo la cena: pan y gloria que traía.
 6 - Ven a cenar mi María. - No, cena tú mi San José.
 La Virgen tenía un dolor, San José no lo sabía.
 8 A las doce de la noche estaba la Virgen parida.

Notas: Después de cada hemistiquio se repite el estribillo: "*orate pro nobis*".

Texto 23.D.4

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) cantada por Francisco Javier García González, de 75 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Carmen Ramos García en enero de 2004 y remitida a Andrés Manuel Martín Durán en febrero de 2004.

- Cuando San José y la Virgen por el mundo caminaban,
 2 llegan en casa los moros a que le dieran posada.
 Los moros no se la dieron, la Virgen salió llorando.

- 4 San José la consolaba: - No llores Virgen María. -
 porque san José sabía donde iba a hacer posada.
 6 Llegaremos al palacio donde san José vivía.
 San José abrió la puerta con llave de oro que traía.
 8 María hizo la cama de rosas y clavelilla.
 San José hizo la cena con pan y vino que traía.
 10 - Ven a cenar, mi María. - Cene usted mi San José. -
 La Virgen tenía un dolor, San José no lo sabía.
 12 A las doce de la noche dio a luz la Virgen María.
 Del cielo bajan pañales donde el niño envolverían,
 14 del cielo bajaron cruces donde el niño enclavarían.
 Aquí se acabó la salve de Jesús, José y María.

24. El rastro divino (á-o, á-a)

Texto 24.D.1

Versión de Guayacanes (prov. Santiago). Informante: Sinencia Cabrera, de 121 años.

Recogida en Guayacanes por Edna Garrido de Boggs antes de 1952. Publicada en *Reseña histórica del folklore dominicano*, pp. 145-146.

- Viernes Santo día de pasión por la calle de la amargura
 2 caminando va María muy triste y desconsolada.
 En busca de Jesucristo de su hijo muy amado.
 4 - Dame las señas, señora y también cómo se llama.
 - Mi hijo se llama Jesús.
 6 - Sí, señora, yo lo he visto, por aquí ya ha pasado,
 una cruz lleva en sus hombros un madero muy pesado,
 8 un paño lleva a su lado
 para limpiarse su rostro que lo lleva ensangrentado.
 10 - Caminemos, pá el calvario
 que por presto que lleguemos ya lo habrán crucificado.
 12 Ya le ponen la corona, ya le remachan los clavos,
 ya le tiran las lanzadas por su divino costado.-

25. El rastro divino (á-a)

Texto 25.D.1

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.2003.

- Por la sangre y por el rostro que Jesucristo derrama
 2 camina la Virgen pura y san Juan de su compañía.
 Las campanas de Belén le han hecho seña en el alma,
 4 que en la calle la amargura hay una niña sentada
 como niñita bien criada le ha preguntado la Virgen:
 6 - Si por aquí no ha pasado el hijo de mis entrañas.
 - Sí, por aquí pasó señora cuando los gallos cantaban,
 8 con una cruz a los hombros de un madero muy pesado,
 mas como el madero es verde cada rato arrodillaba. -
 10 La Virgen ella se turbó y en tierra cayó desmayada.

San Juan, como buen sobrino, por la mano le cogía.
 12 Le dice: - Levante tía, que esto es para más tardanza,
 que en el calvario sangriento mi primo amarrado estaba,
 14 cuatro lanzadas tenía que le atravesaban el alma. –

Notas: Como para la informante el romance era una oración religiosa, lo concluye con el siguiente colofón:

*De la mujer a la flor dolorosa clavellina,
 si mi lengua no encamina lo que rezamos al hilo,
 perdona Madre mía el poco saber, amén.*

26. El rastro divino + Las tres Marías (á-o, á-a)

Texto 26.D.1

Versión del Cibao (sin datos de localidad, fecha, ni informante).

Recogida en el Cibao (sin datos de localidad ni fecha) por Sebatián E. Valverde. Publicada en *Aporte a la investigación del Fok-lore en Santo Domingo: el rosario*, p. 13; reedición en *Revista Dominicana de Folklore*, nº 2, p. 57.

Jesucrito se peidió, la Binge lo anda buscando.
 2 - ¿Si poi aquí no me han vito una etrella relumbrando?
 - Poi aquí lo vi señora, ai primei cantío dei gallo
 4 con una crú de madera a su hombro muy pesada. –
 A cada paso que daba, Jesucrito arrodillado.
 6 Cuatro ange lo cuidaban.
 Y también la Bingen pura, Santa Maita y su s'heimano,
 8 y uno le lavan lo pié y otro le lavan la man
 y a cada paso que daba Jesucrito arrodillado.
 10 *Quien lo sabe y no lo reza, quien lo oye y no lo aprende
 el día dei juicio finai saberá lo que contiene.*

Notas: En la reedición del artículo que publicó en su nº 2 la *Revista Dominicana de Folklore* no aparece en el verso 8 el apócope de la o final y se edita el término completo “mano”. Como no hay ninguna nota aclaratoria no sabemos si el apócope se debió a una errata de imprenta o hay un fenómeno de ultracorrección en la reedición de 1975. Aunque personalmente me inclino por la primera opción, he respetado el apócope de la edición primigenia.

Texto 26.D.2

Versión de La Emboscada (prov. Santiago). Informante: Rosa Casado, de 35 años.

Recogida en La Emboscada por Edna Garrido de Boggs el 28.4.1948. Publicada en *Reseña histórica del folklore dominicano*, pp. 144-145.

Jesucristo se perdió la Virgen lo anda buscando.
 2 - ¿Por aquí no me han visto una estrella relumbrando?
 - Por aquí lo vi, señora, al primer canto del gallo
 4 con una cruz de madera en sus hombros muy pesada.
 Y a cada paso que daba Jesucristo arrodillado.
 6 Cuatro angeles lo cuidaban
 uno era la Virgen pura, y otro era Marta su hermana,
 8 uno era la Magdalena y otro era su prima hermana
 y a cada paso que daba Jesucrito arrodillado.

Texto 26.D.3

Versión de Canca la Piedra (municipio de Tamboril, prov. Santiago) recitada por Mercedes Henríquez Henríquez, de 87 años.

Recogida en Canca la Piedra por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 14.12.2003.

- Un viernes por la mañana iba mi Dios caminando
2 con una cruz en sus hombros de madera muy pesada.
Una soga lleva al cuello, los judíos se la jalaban.
4 Cada vez que la jalaban lloraban las tres Marías.
Una era la Magdalena, otra era Marta, su hermana,
6 otra era la Virgen pura, la que más dolor mostraba.
Unas le lavan los pies, otras le lavan las manos,
8 otras recogen la sangre que Jesucristo derrama.
El que esta oración rezare todos los viernes del año
10 *sacará un alma de pena y la suya de pecados*
Quien la sabe y no la reza, quien la oye y no la aprende,
12 *el día del Juicio sabrá lo que esta oración conviene.*

27. En el monte murió Cristo (é-o)

Texto 27.D.1

Versión de Canca la Piedra (municipio de Tamboril, prov. Santiago) recitada por Mercedes Henríquez Henríquez, de 87 años.

Recogida en Canca la Piedra por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 14.12.2003.

- En el monte murió Cristo, Dios y hombre verdadero.
2 No murió por sus pecados sino por los míos y ajenos.
Fue clavado en una cruz con duros clavos de hierro.
4 - Ea, padre mío y del manso cordero,
soy esta pecadora que tan enojado te tengo.
6 Vengo a pedirte perdón por lo mucho que te quiero.
Todos los días visito el divino Sacramento,
8 una hostia consagrada y mi padre san José.
Esta oración la digo porque la sé. -

Notas: Los tres primeros versos se los sopló Carmen Ramos García, quien los había aprendido en la infancia de una señora mayor que era vecina suya. Al oírlos Mercedes Henríquez completó el resto del romance, en forma recitada y no cantada. Carmen Ramos García, de 45 años y natural de Ceiba de Madera (municipio de Moca, provincia de Espaillat) sumó esta contribución como informante a las que realizó y ha venido realizando desde entonces como colectora. Carmen Ramos solo recordaba los tres primeros versos y no el resto.

Texto 27.D.2

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.2003.

- En el monte murió Cristo, Dios y hombre verdadero.
2 No murió por sus pecados solo por los míos y ajenos.
Es clavado en una cruz con duros clavos de hierro.
4 - ¡Ea, padre mío del alma dulce y manso cordero!,

- yo soy esta pecadora que tan ofendida te tengo.
 6 Vengo a pedirte perdón por lo mucho que te debo:
 una y mil veces me pesa ofender a un Dios tan bueno.
 8 ¡Qué todos los días me visite el divino Sacramento
 y la hostia consagrada celebrada de su cuerpo!
 10 ¡Ea!, Virgen del Rosario, este rosario te ofrezco
 y si a vos se lo robaron seguro tenemos cielo.
 12 Cristo mío todo es vuestro: no tengo nada que darte,
 el alma que tengo prestada desde ahora te la entrego
 14 para que dé causa y gozo en el santo reino del cielo. -

Notas: El texto terminaba con “*amén*”, ya que para la informante el romance era una oración religiosa.

28. Desde el huerto hasta el calvario (á) + El rastro divino (á-o)

Texto 28.D.1

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.2003.

- Jesucristo se ha perdido, la Virgen le va a buscar:
 2 de huerto en huerto, de rosal en rosal.
 Debajo de un rosal blanco un hortelanito está.
 4 - Hortelanito por Dios, dime la pura verdad,
 si a Jesús el Nazareno por aquí has visto pasar.
 6 - Sí señora que le he visto, fue antes del gallo cantar:
 una cruz lleva a los hombros que le hacía arrodillar,
 8 una corona de espinas, que le hacía traspasar,
 una soga en la garganta, que de ella tirando va.
 10 Entre judío y judíos bien acompañado va.
 - Caminemos Virgen pura para el monte del sagrario,
 12 que antes de que lleguemos ya le habrán crucificado. –
 Ya le clavaban los pies, ya le clavaban las manos.
 14 La sangre que derramaba de su sagrado costado
 el hombre que la bebiera será bienaventurado
 16 por quien esta vida reina y en la otra será coronado.

Variantes: 12a) que por pronto que lleguemos.

Notas: El texto terminaba con “*amén*”, ya que para la informante el romance era una oración religiosa.

29. Jesucristo va ronda (ó-e) + El monumento de Cristo (á-o)

Texto 29.D.1

Versión de Ceiba de Madera (municipio de Moca, prov. Espaillat) recitada por Albanelis Estrella Rodríguez, de 41 años.

Recogida en Ceiba de Madera por Andrés Manuel Martín Durán y Carmen Ramos García el 15.12.2003.

- Bajará Cristo a la ronda a deshoras de la noche,
 2 vestido de un humildad blanco y paños de mil colores.

- Llega a la puerta del alma y el alma no le responde.
- 4 - Respóndele vida mía, regalo de mis entrañas,
que por ti he venido al mundo y por ti me he hecho hombre,
- 6 y por ti vengo pasando las tinieblas de la noche.
El cielo te dejó abierto para que entres y lo goces. -
- 8 En el templo de san Juan vide bajar a Jesucristo
con su corona de espinas,
- 10 al medio de su corona lleva un monumento armado,
al medio del monumento lleva un pendón colorado.
- 12 La sangre que derramaba de su sagrado costado
el hombre que la bebiera será bienaventurado,
- 14 por quien en esta vida reina y en la otra será coronado. -

Notas: El texto terminaba con “*amén*”, ya que para la informante el romance era una oración religiosa.

30. Madre, a la puerta hay un niño (polias. en versos pareados)

Texto 30.D.1

Versión de Azua cantada por Onaney Calderón, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en Azua por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 177-178.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
- 2 llorando muerto de frío y sin duda viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará,
- 4 porque en esta tierra aun hay caridad.
-Entra el niño y se calienta, y después de calentado
- 6 le pregunta la patrona: -¿De qué tierra es tu reinado?
- Mi madre es del cielo y mi padre también,
- 8 yo bajé a la tierra para padecer.
- Hazle la cena a ese niño, házsela bien de contado
- 10 y lo tendremos en casa como niño regalado. -
Entonces él responde: - No señora
- 12 que tengo una madre que el cielo la adora.
- ¡Cuánto quieres a tu madre! - Sí, señora, que la quiero:
- 14 tres días que no la veo tres mil años se me han hecho.
- Mira que ese niño es todo gracioso
- 16 en mi vida he visto niño más hermoso.
Hazle la cama a ese niño, házsela con devoción.
- 18 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama es el suelo desde que nací
- 20 y hasta que en cruz muera ha de ser así. -
A la mañana siguiente el niño se levantó
- 22 y le dijo a la patrona que se quedara con Dios.
Su madre le anda buscando por calles y callejones:
- 24 - ¿Has visto a mi hijo amado, al sol de los mismos soles,
al que nos ilumina con sus resplandores?
- 26 - Por si acaso yo le viere, deme las señas, señora.
- Tiene los cabellos rubios y es blanco como la aurora;
- 28 de carita blanca y ojitos morenos,
la noche está oscura, nos alumbran ellos. -
- 30 María dice a José: -¿Qué ha sido de nuestro niño?
- No te apures, porque está en el templo recogido. -

- 32 El niño perdido allí fue encontrado,
San José y María de gozo lloraron.

Notas: He redistribuido los versos del poema de forma distinta que Garrido. Entiendo que los dodecasílabos que, según su edición, formarían cada uno de los versos (hemistiquios en nuestra concepción de la métrica de los romances), han de interpretarse como dos hemistiquios hexasilábicos. Así, la métrica de este romance presentaría a nuestro juicio la particularidad de combinar hemistiquios octosilábicos y hexasilábicos.

Texto 30.D.2

Versión de Santo Domingo cantada por Marina Coiscou, sin datos de edad.

Recogida en 1945 en Santo Domingo por Edna Garrido de Boggs. Publicada, junto a la partitura, en *Folklore Infantil de Santo Domingo*, pp. 177-178.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
2 discurro que traiga frío porque viene en vivos cueros.
- Dígale que entre y se calentará,
4 porque en esta tierra ya no hay caridad.
-Entró el niño y se calentó, y apenas se calentaba,
6 le pregunta la matrona: -¿De qué tierra y de qué patria? -
- Y el niño le dice: - Yo, de lejas tierras;
8 mi madre, en el cielo, y yo bajé a la tierra.
- Niño, si quieres comer, se te dará de contado,
10 y luego te quedarás por hijo muy estimado
- Y eso no señora -le contestó el niño-.
12 Yo tengo una madre que el cielo la adora.
Hacedle cama a ese niño, hacedla con devoción.
14 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
Mi cama es el suelo desde que nací
16 y hasta que me muera ha de ser así. -
Al amanecer la aurora el niño se levantó
18 y le dijo a la matrona que se quedara con Dios,
que él se iba al cielo, donde es su reinado
20 y donde irían todos a dar alabanzas.

Notas: He redistribuido los versos del poema de forma distinta que Garrido, v. al respecto la nota al texto anterior.

Texto 30.D.3

Versión de Peralta (prov. Azua) recitada por Lorenza Rodríguez Mateo, una anciana centenaria de aproximadamente 105 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2003.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
2 llorando muerto del frío y sin duda viene en cueros.
- Dile que entre, se calentará,
4 porque en esta tierra hay caridad.
- Mientras el niño se calienta, y después de calentado
6 le pregunta la patrona: -¿De qué tierra es su reinado?
- Mi madre es del cielo, mi padre también,
8 yo bajé a la tierra para padecer.
- Hazle la cama a ese niño, házsela, con decostado,
10 y lo tendremos en casa como un niño regalado. -
- No señora, usted no me hace mi cama,
12 mi cama es un rincón desde que nací.

- Tengo una sombrita, sombrita, que no se aparta de mí.
14 Yo no sé para qué sirve, ni nunca la concebí;
de los pies a la cabeza se parece mucho a mí.

Notas: Respecto a la edad de la informante, v. el capítulo IV.12 de la presente tesis doctoral.

Texto 30.D.4

Versión de Azua (prov. Azua) cantada por Altagracia Rafaela Basora Jerónimo, "Negra", de 85 años.

Recogida en San José de Ocoa (prov. Ocoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2003.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
2 llorando muerto del frío y sin duda viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará,
4 porque en esta casa aún caridad.
- Mira que es el niño en todo gracioso,
6 y en mi vida he visto niño más hermoso,
más hermoso que el sol bello;
8 de carita blanca, de ojitos negros,
la noche está oscura, nos alumbran ellos.
10 María dice a José: - ¿Qué ha sido de nuestro niño?
- No te asustes, está en el templo, recogido. -
12 El niño perdido allí fue encontrado.
San José y María de gozo lloraron.

Texto 30.D.5

Versión de El Arroyo (municipio y prov. de Santiago) recitada por Blasina Altagracia Méndez, de 70 años.

Recogida en El Arroyo por Ana Rosa Betances y Andrés Manuel Martín Durán el 13.12.2003.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
2 llorando muerto del frío y sin duda viene en cueros.
- Pues dile que entre, se calentará,
4 porque en esta tierra hay caridad.
Entra el niño y se calienta, y después de calentado
6 le pregunta la patrona: -¿De qué tierra es tu reinado?
- Mi madre es del cielo, mi padre también,
8 y bajé a las tierras para padecer.
- Hazle la cena a ese niño, házsela, con decostado,
10 que lo tendremos en casa como un niño regalado.
Hazle la cama a ese niño, házsela con devoción,
12 - No me la haga usted señora que mi cama es un rincón:
mi cama es el suelo donde que nací,
14 hasta que en pie muera ha de ser así. -
A la mañana siguiente el niño se levantó:
16 - Quede usted con Dios señora. - Vaya usted con Dios. -
A la mañana siguiente anda su madre santísima buscándolo
18 por calles y callejones
esa luz de los mismos soles, de los resplandores.
20 - No llores mi madre amada, tu hija está en el templo recogido.

VI. LA RECOLECCIÓN DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA EN CUBA

VI.1. EL PRIMER ROMANCE CUBANO DE LA DE TRADICIÓN ORAL MODERNA (1905)

Los trabajos seminales sobre romancero en Cuba nos remontan a principios del pasado siglo. La publicación del primer romance cubano recogido de la tradición oral moderna tiene lugar en 1905, solo siete años después de que Cuba dejara de ser provincia española. Se trata de una versión del romance de *Delgadina* (2.C.1), recogida por Marta Abreu de Estévez, que apareció en el artículo de William Milwitzky, "El viajero filólogo y la antigua España"⁶⁸⁶, en el que su autor hacía ya a principios del pasado siglo una bienintencionada reflexión sugiriendo la conveniencia de que los escasos viajeros de la época, protagonistas entonces de un turismo esencialmente cultural, que pertenecieran a la comunidad panhispánica de naciones, se proveyeran de los conocimientos filológicos suficientes para rescatar en sus viajes los vestigios tradicionales de la literatura panhispánica⁶⁸⁷. Milwitzky defendía por ello la necesidad de hacer encuestas folclóricas en Cuba:

A Cuba también le quedan algunos restos que recuerdan su antigua metrópoli, pero lo que le queda es muy pobre por la forma, y después de todo es muy poco, pero lo bastante para que uno sienta esta pérdida y para desear que se proponga un cubano recorrer su propia tierra, como un viajero filólogo.⁶⁸⁸

Como podrá confirmarse a lo largo del presente capítulo VI de esta tesis doctoral, Milwitzky estaba equivocado y no eran tan pocos los vestigios del acervo peninsular, al menos de literatura tradicional, que restaban en Cuba. Por lo demás, lo más relevante del artículo fue la publicación del texto del

⁶⁸⁶ William Milwitzky, "El viajero filólogo y la antigua España", en *Cuba y América*, 18, pp. 325-327. El artículo, fechado el 30.7.1905, es continuación del aparecido con el mismo título en el número 17 del mismo semanario dominical, de fecha 23.7.1905, pp. 307-309. Según anota el autor en el artículo, esta primera versión cubana de un romance de la tradición oral moderna se la consiguió Marta Abreu de Estévez, con la mediación de Luis Estévez Romero y Eliseo Giberga.

⁶⁸⁷ En especial, Milwitzky hace hincapié en salvar los restos de la tradición sefardí de la diáspora.

⁶⁸⁸ William Milwitzky, "El viajero filólogo y la antigua España", ob. cit., p. 326

romance de *Delgadina*, que inauguraba el repertorio de versiones cubanas de la tradición oral moderna.

VI.2. LA TESIS DOCTORAL DE CAROLINA PONCET Y DE CÁRDENAS: *EL ROMANCE EN CUBA* (1913)

Aunque a Milwitzky y a quienes le proporcionaron el texto de *Delgadina* les cabe el honor de haber publicado la primera versión cubana de un romance de tradición oral moderna, el estudio fundador de las investigaciones sobre romancero en la isla caribeña fue la tesis doctoral que hace cien años Carolina Poncet y de Cárdenas defendió en la Universidad de Filosofía y Letras de La Habana con el título *El romance octosílabo en Cuba*⁶⁸⁹. La tesis, tal como había recomendado el presidente del tribunal, se publicó por primera vez en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de la Habana* como artículo en dos entregas bajo el título “El Romance en Cuba”⁶⁹⁰; poco después apareció con el mismo título de *El romance en Cuba*⁶⁹¹ ya como monografía, con correcciones de la propia autora y nuevas adendas, entre ellas, un apéndice con más textos romancísticos inéditos.

En la obra se incluyen casi una treintena de textos correspondientes a una quincena de temas romancísticos recogidos de la tradición oral cubana: cinco versiones de *Las señas del esposo* (1.C.1, 1.C.2, 1.C.3, 1.C.4 y 1.C.5), cuatro del de *Delgadina* (2.C.2, 2.C.3, 2.C.4 y 2.C.5), tres del de *Albaniña* (6.C.1, 6.C.2 y 6.C.3) y del de *Polonia y la muerte del galán* seguido de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (30.C.1, 30.C.2, 30.C.3), dos

⁶⁸⁹ Estudio leído los días ocho y nueve de enero de 1913 en la Universidad de La Habana, en los ejercicios practicados para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras. La tesis obtuvo la calificación de sobresaliente y fue recomendada por el presidente del tribunal para que fuera publicada en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, como así se hizo. El trabajo obtuvo ese mismo año el Premio del Concurso de la Academia Nacional de Artes y Letras.

⁶⁹⁰ Carolina Poncet y de Cárdenas, “El Romance en Cuba”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, publicado en dos entregas, vol. XVIII:2 (marzo de 1914), pp. 180-260; y XVIII:3 (mayo 1914), pp. 278-321.

⁶⁹¹ Carolina Poncet y de Cárdenas, *El romance en Cuba*, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1914. Esta segunda edición, por la que en adelante citaremos la obra en esta tesis doctoral, incluye correcciones de la autora y nuevas adendas al artículo homónimo, entre ellas un apéndice en el que publica una versión del romance de *El rastro divino* que no aparecía en el artículo de la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*. Maximiano Traperó y Martha Esquenazi en *Romance tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 365, no tienen en cuenta esta segunda edición, lo que les lleva a incurrir en el error de afirmar que dicho texto de *El rastro divino* fue recogido y publicado por Poncet en 1930.

del romance de *Hilo de oro*⁶⁹² (24.C.1 y 24.C.2), y una del de *Ricofranco* (15.C.1), de *Mambrú* (26.C.1), de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.1), de *Santa Catalina* (19.C.1), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.1), de *La Virgen y el ciego* (36.C.1), de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (39.C.1), de *El rastro divino* (40.C.1) y de *Allá en el monte Calvario+El rastro divino* (41.C.1); además de una versión fragmentaria del romance de *La Virgen vestida de colorado* (38.C.1) –los únicos versos del tema recolectados hasta hoy en la tradición oral cubana– y tres fragmentos de *El rastro divino*⁶⁹³. Fuera de los temas estrictamente romancísticos, la autora reproduce la canción narrativa de *La muerte de Prim* y el corrido de *Mina el desesperado*.

A la obra de Poncet le cupo el mérito de ser el primer estudio sistemático sobre el romancero en la isla caribeña: desde los primeros testimonios aparecidos en crónicas de la Conquista, hasta romances recogidos de la tradición oral –sobre todo en rondas infantiles– por la propia autora, pasando por los romances artísticos creados por los poetas nacidos en Cuba a partir del siglo XVII. Poncet se sorprendía de que los romances no hubieran constituido nunca en Cuba un género literario popular, sobre todo teniendo en

⁶⁹² Según Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 108, quien consultó los fondos del Archivo Pidal-Goyri de Madrid, la segunda de las versiones de *Hilo de oro* (24.C.2) que da a conocer Poncet es la misma que enviara cinco años después Carlos A. Castellanos al matrimonio Pidal en carta del 4 de julio de 1919 junto con otros romances. Poncet no da datos sobre el colector; podría ser que hubiera dispuesto de una copia del romance recogido por Castellanos en Santiago de Cuba proporcionada por él mismo; quizá eso explique que incorporara el texto en nota (y no en el corpus principal de texto de la obra) para oponerlo a la versión habanera (24.C.1) publicada por Poncet y probablemente recogida por ella misma.

⁶⁹³ Dichos fragmentos, que Poncet reproduce en la p. 106 de su obra, son los siguientes:

Por la calle de Amargura va la Virgen preguntando,
2 que si han visto a Jesucristo, a Jesucristo su amado,
que llevaba en la cabeza una corona de espinas.
4 La sangre que derramaba sobre las piedras caía.

Se encontró una mujer toda vestida de blanco,
2 le dice: - Buena mujer, ¿has visto a Jesús amado?
En el portal de Belén, o en el Huerto se ha quedado.

Jueves santo, al medio día, Jesucristo caminaba,
2 con una cruz en sus hombros de madera muy pesada.

Maximiano Trapero y Martha Esquenazi editan erróneamente los dos primeros fragmentos unidos como si fueran de una misma versión cantada por la misma informante, dando lugar a una versión fragmentaria que nunca existió, a la que dan el número 56.2 de su corpus, v. Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 365.

cuenta que en la época de la Conquista y durante los años subsiguientes alcanzaban aquellos su apogeo en España:

No solo la mayoría de los invasores llegaba de regiones españolas fertilísimas en romances, sino también el nuevo país parecía ser propicio al género, ya que el pueblo sojuzgado tenía como cantos nacionales algo que, según autorizadas opiniones de contemporáneos, guardaba cierta analogía y semejanza con el romance español.⁶⁹⁴

Destacaba la autora que no eran los romances sino la décima o espinela el género preferido de la poesía popular cubana:

es en Cuba la genuina expresión poética de los sentimientos y pasiones de la gente campesina.⁶⁹⁵,

y que la décima no solo habría gozado de fortuna en el gusto popular, pues sería a la vez la estrofa por excelencia de los poetas cultos hasta el siglo XIX, cuando la moda literaria de la época comenzó a asignarle un carácter vulgar⁶⁹⁶.

Poncet llevó a cabo un exhaustivo repaso de la producción de romances artísticos, especialmente en boga durante el siglo XIX, a remolque de lo que ocurría en la península. La investigadora cubana resaltaba que este romancero artístico del XIX era una creación poética artificiosa, producto de una moda literaria que, por mucho que tratara de imitar la musa popular, el pueblo nunca habría recibido como literatura propia y la ignoró, ya desde el principio, en todo momento:

⁶⁹⁴ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob. cit. p. 6. Las opiniones a las que alude son las que, referidas a los areitos y ceremonias religiosas de los taínos, refiere Francisco López de Gómara en *Hispania Victrix: Primera y segunda parte de la historia general de las Indias con todo el descubrimiento, y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta el año de 1551 con la conquista de México, y de la nueva España*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553, f. xvii.

⁶⁹⁵ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob. cit. p. 24.

⁶⁹⁶ Poncet, *ibid.*, p. 14, incluía un prolijo estudio sobre la décima en Cuba en el que explicaba que el género a partir del siglo XIX:

se aplica especialmente a narrar los acontecimientos importantes de la vida de la ciudad: crímenes, catástrofes, etcétera, o a cantar la vida y amores del campesino. En el primer caso la décima alcanza los honores de la impresión en hojas sueltas, que se pregonan por las calles enunciando un extenso título, síntesis del argumento, siendo por lo general obra de versificadores gárrulos, ramplones e ignorantes. En el segundo caso la décima puede permanecer inédita, y es conservada por tradición oral confiada a la memoria de los campesinos, quienes la cantan para solazar sus horas de faena y en sus días de holgorio. Algunas de dichas décimas han persistido bastante tiempo en esa forma, por lo que casi pueden considerarse como pequeños núcleos de poesía genuinamente popular.

es un producto artificial y de gabinete, resultado de una moda literaria pasajera, y que no tiene ni tuvo de popular más que los tipos (personajes) elegidos, y el medio en que se desenvuelven [...] Hoy duermen en los oscuros rincones de las bibliotecas, perdidos los más en las páginas de las viejas revistas, y solo los evoca el literato que quiere revivir con ellos, uno de los aspectos de aquella fecunda época literaria que los produjo. El pueblo, que cuando aparecieron no los recibió como cosa propia, los ignora completamente en la actualidad.⁶⁹⁷

Prueba irrefutable de lo atinado del juicio de Poncet es que ninguno de estos romances artísticos se haya tradicionalizado.

Ahora bien, lo más importante para lo que nos ocupa es la parte del estudio que trata de los romances conservados en la tradición oral moderna cubana. Poncet daba una importancia capital al repertorio infantil, al que consideraba artífice y principal garante de la conservación de la tradición romancística en Cuba, haciendo una llamada de atención a estudiosos y recopiladores por el poco interés que prestaban en Cuba por el mismo:

a poco que el observador curioso examine el medio ambiente, acuda a las plazas públicas y aun descienda a los patios de las hormigueantes casas de vecindad, descubrirá algo así como los continuadores de los antiguos juglares españoles, en los niños, o mejor dicho, en las niñas, que cogidas de las manos, cantan a cuanto les da la garganta ... las consagradas puerilidades que hacen persistir, a través de los siglos, la forma, los personajes y los argumentos de antiguos romances castellanos.

La tradición oral del romance viejo, dice Menéndez y Pelayo, está en España <<casi entregada a las mujeres y a los niños>>. Esta afirmación puede concretarse aún más al referirla a Cuba, ya que las mujeres solo cantan aquí –con pocas excepciones– trovas puramente infantiles que emplean al mismo tiempo que las nanas para adormecer a sus pequeñuelos, y que son, ya transcripción exacta, ya adaptación más o menos fiel, de otras españolas de índole semejante, varias de las cuales hemos podido examinar en algunas publicaciones folklóricas.⁶⁹⁸

Sin duda habría que objetar a Poncet, en primer lugar, que los estudios de Menéndez Pelayo sobre el romancero peninsular fueran referente y fuente casi exclusiva para toda su obra, y que no incluyera en ella las aportaciones para el conocimiento del romancero en Hispanoamérica del fundamental artículo de Menéndez Pidal “Los romances tradicionales en América”⁶⁹⁹, el cual había visto la luz en febrero de 1906, ocho años antes. Poncet daba noticia de dicho artículo en una nota a pie de página excusándose de la ignorancia de su

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁶⁹⁹ Ramón Menéndez Pidal, “Los romances tradicionales en América”, ob. cit., pp. 72-111.

contenido por no haberlo podido hallar a pesar del largo tiempo transcurrido desde su publicación:

el cultísimo y brillante crítico señor Ramón Menéndez Pidal, publicó en la revista *La Cultura Española* (enero de 1906) un estudio con el título de <<Los romances tradicionales en América>> que no hemos podido hallar a pesar de nuestros esfuerzos, pero que, por venir de tan docta pluma, puede asegurarse que ha de contener el canon y fundamento de cuanto sobre esta materia pueda decirse.⁷⁰⁰

A favor de Poncet hay que mencionar el comentario que hizo solo unos meses más tarde José María Chacón y Calvo, confirmando la imposibilidad de encontrar en Cuba el artículo de Pidal y denunciando la penosa situación y la escasez de fuentes con las que debían lidiar los estudiosos cubanos a principios del siglo XX:

Confesamos honradamente que no conocemos sino por indicaciones ajenas el estudio del Sr. Pidal.

Por más que hemos hecho, no hemos logrado encontrar un solo ejemplar de la citada Revista. Lo que ocurre en este respecto en nuestras Bibliotecas, es realmente lamentable. Y no podemos culpar a los directores de las mismas, que realizan, en muchas ocasiones, muy loables esfuerzos. El mal tiene un origen más alto: Así, ya es dominio público que los presupuestos de la Biblioteca Nacional (fundada por un particular, el competentísimo bibliógrafo D. Domingo Figarola-Caneda y por él dirigida) han sido reducidos, sin consulta previa con la Dirección a una cantidad irrisoria. Y si con lo propio tenemos tanto descuido ¿cómo hemos de ocuparnos de lo extraño?⁷⁰¹

En 1920 Carolina Poncet viajaría a España y tendría oportunidad de conocer a Menéndez Pidal y de asistir a uno de los cursos que don Ramón impartía en Madrid. A partir de ese momento, Poncet incluiría en sus trabajos posteriores continuas citas y referencias a la obra de Pidal y a su reconocido magisterio en los estudios sobre romancero hispánico⁷⁰². Es probable que entonces mejorara el juicio que María Goyri, esposa de Menéndez Pidal, había expresado tras recibir copia del trabajo primigenio de Poncet, de cuya capacidad investigadora albergaba entonces dudas manifiestas:

⁷⁰⁰ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob cit., p. 42.

⁷⁰¹ José María Chacón y Calvo, "Los orígenes de la poesía en Cuba", en *Cuba contemporánea*, III:1 (septiembre 1913), p. 75, nota d.

⁷⁰² De la estima que ambos se llegarían a profesar da buena cuenta la decisión de Fernando Ortiz, entonces presidente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, de que fuera Carolina Poncet quien presentara a Menéndez Pidal en el ciclo de conferencias que don Ramón dictó en 1937 en dicha institución en La Habana.

ha llegado el estudio de la Srta. Poncet y ya lo tengo papeletizado casi del todo. Veré de tratarla bien por cortesía, pero, a pesar del premio que ha obtenido, es cosa muy floja. Creo que con los pocos elementos que tiene no se puede hacer un estudio de cada romance⁷⁰³.

Dejemos de lado los juicios a Poncet y volvamos al estudio incluido en *El romance en Cuba*. Como acabamos de ver, Poncet daba una capital importancia al repertorio infantil como depositario casi exclusivo del romancero de tradición oral moderna, sumándose a la idea, hoy tan extendida, de que el género en Hispanoamérica vive restringido al ámbito del folclore infantil. No compartimos la tesis de la profesora cubana: sirva como adelanto, que en mis investigaciones de campo he podido comprobar que, igual que ocurre en República Dominicana, en Cuba pervive un romancero infantil que aparece en primera instancia mayoritariamente en las encuestas en un primer nivel⁷⁰⁴ (que podríamos llamar superficial), pero también que hay otro romancero más escondido propio del folclore de los adultos y cuya aparición requiere de un afanoso empeño investigador, para hacerlo aflorar desde ese nivel más profundo en el que vive latente en el acervo tradicional; a este nivel pertenecen, por ejemplo, la versión de *La muerte oculta* dada a conocer por Edna Garrido en República Dominicana (1.D.1) o la del tema de *Casada de lejas tierras* (5.C.1) que recogí en mis investigaciones de campo en el año 2001 en la localidad cubana de Boca de Yumurí, ambas las primeras documentadas en Hispanoamérica de sendos temas.

⁷⁰³ Carta de María Goyri a menéndez Pidal de 3 de septiembre de 1914, v. Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, I, ob.cit., pp. 80-83. Respecto al comentario de María Goyri, la propia Poncet era consciente de las limitaciones que el escaso número de versiones de su corpus imponía a su estudio, como a continuación se detalla en esta tesis.

⁷⁰⁴ Respecto a los estratos o niveles en que pervive el romancero de tradición oral moderno, v. Ana Valenciano, *Romanceiro Xeral de Galicia I. Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, ob. cit., pp. 42-48. Ana Valenciano sostiene que los romances se encuentran claramente repartidos en estratos de tradición diferente. El estrato más profundo correspondería a aquellos temas que han sido solamente conservados por individuos excepcionales que han preservado la tradición oral más antigua, cuya memoria atesora romances de raigambre medieval, prácticamente perdidos en la memoria colectiva de la comunidad y desconocidos por la mayoría de sus convecinos. En el segundo estrato se situarían los textos pertenecientes a lo que podría considerarse como el repertorio romancístico más común: temas bastante difundidos, en su mayoría novelescos, que son conocidos por una gran variedad de subtipos regionales o locales. El estrato más superficial sería el de los romances ritualizados del repertorio infantil, que acompañan normalmente algún juego de niños, en los que se ha perdido el interés por la historia que se cuenta de tal modo que las versiones suelen estar degradadas, apenas presentan variantes y en las que prácticamente ha desaparecido la apertura de texto que caracteriza a las producciones de la tradición oral (fenómeno que también se aprecia en mayor o menor medida en las versiones *vulgatas*).

Sin embargo, por lo que respecta a Poncet, tal era la preponderancia que hace cien años otorgaba al repertorio infantil, como para considerar esencial para el conocimiento del género romancístico en Hispanoamérica el reunir un romancero tradicional formado por los romances cantados por los niños en los diversos países, pues a su juicio era en las canciones infantiles donde se encontraba la más generalizada manifestación del romance:

los romances tradicionales infantiles persisten a través del tiempo y de las generaciones, perdurando como inseparables camaradas de la infancia, el heroico <<Mambrú>>, la desventurada <<Isabel>>, la enclaustrada <<Angarina>>, <<Catalina>>, la mártir, <<el rey moro>> y sus lindas hijas, antiguos tipos españoles que se han convertido en <<indianos>>, y que tienen ya, de hecho, carta de naturaleza cubana.⁷⁰⁵

Cuando esto escribía Poncet, no podía ni siquiera imaginar cómo y cuánto iban a revolucionar diversos inventos la vida doméstica en los siglos XX y XXI: primero la radio, después la televisión, luego la informática y el ordenador, y finalmente la telefonía móvil e internet han alterado sustancialmente las costumbres, los juegos y las canciones –incluidos los romances– infantiles, en un proceso transformador de cambios cuyo alcance definitivo todavía estamos lejos de poder atisbar a principios del siglo XXI.

Pese a no compartir la exclusividad que asigna Poncet al repertorio infantil en el corpus cubano, *El romance en Cuba* es todavía hoy obra fundamental para cualquier investigador del romancero en el país caribeño. Poncet llevó a cabo un enjundioso y prolijo estudio del origen de cada uno de los temas, indagando las fuentes y comparando las versiones cubanas con las conocidas hasta entonces en otras áreas de la geografía panhispánica. La recolección a lo largo de los siglos XX y XXI de cientos de nuevas versiones de temas romancísticos habrían obligado a Poncet, de conocerlas, a corregir algunas de sus tesis, como ella misma intuye a la hora de redactar sus conclusiones:

aunque sea algo arriesgado generalizar sobre base tan reducida como la que nos ofrecen los pocos romances a que hemos circunscrito nuestro trabajo⁷⁰⁶

. Es una lástima que, como casi todos los estudios seminales sobre la tradición oral moderna panhispánica, la obra nos dé una información muy

⁷⁰⁵ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob cit., p. 43.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 128.

incompleta sobre colectores, informantes y área geográfica de la que provienen. La transcripción de la casi totalidad de las versiones carece de dichos datos⁷⁰⁷.

Finalmente, como colofón a su estudio, Poncet enunciaba una serie de conclusiones, muy condicionadas por proceder su corpus de estudio mayoritariamente del repertorio infantil, entre las que destacaba la pobre calidad, a su juicio, de las versiones romancísticas de origen cubano entonces conocidas, las cuales casi siempre aparecían incompletas y se apartaban del patrón canónico del romancero de tiradas de versos asonantes⁷⁰⁸:

el romancero tradicional español tiene en Cuba una representación poco lucida. El fondo de los romances aquí conservados, es casi siempre pobre y la forma, defectuosa con frecuencia, siendo difícil encontrar trovas completas, en las que no se interrumpa la asonancia con tiradas de versos sin rima de ninguna especie. Hay también tendencia a transformar la asonancia en consonancia y la rima alterna en versos pareados, todo lo cual parece probar una vez más que, como hemos dicho anteriormente, el oído cubano no percibe con facilidad la armonía del asonante.⁷⁰⁹

Incluso, al dar noticia de que en sus pesquisas había recogido también romances de españoles residentes en Cuba⁷¹⁰, afirmaba que ese romancero

⁷⁰⁷ Los escuetos datos sobre la identidad de colectores, informantes y su procedencia geográfica se reducen a dos: una nota, la número 1 de la p. 45, en la que expresa su gratitud a algunos de los informantes; y una referencia geográfica al tratar “*El romance de Prim*” en la que especifica que las dos versiones incluidas son de Matanzas. Reproducimos a continuación la nota de la pág. 45:

Antes de comenzar el desarrollo de este programa, queremos expresar nuestra gratitud a las personas que han enriquecido nuestro trabajo, proporcionándonos algunas variantes de romances; entre ellas debemos hacer especial mención del señor Santiago García Spring, que nos ha remitido algunas trovas matanceras; de las señoritas Guerra y Núñez, que nos han facilitado otras de Oriente; de la señora viuda de Rivas y de las señoritas Rey, González, Balestena, Carbonell y Corratgé, a las que debemos algunas de las más curiosas trovas que figuran en este trabajo.

⁷⁰⁸ Como hemos visto *supra* en el capítulo II:5 de esta tesis doctoral, esta concepción de un único esquema formal para el romancero de tradición oral moderna, considerado por los filólogos de la época como algo incuestionable, ya no es aceptado hoy por la gran mayoría de los estudiosos del género.

⁷⁰⁹ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob. cit., p. 128.

⁷¹⁰ De dichas versiones romancísticas peninsulares daría noticia Carolina Poncet en su artículo “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisonos”, en *Revue hispanique* (Paris), 57 (1923), pp. 286-314; artículo reimpreso, revisado y corregido nuevamente por la autora, en *Archivos del folklore cubano*, 3:2 (1928), pp. 121-154, edición por la que citamos en adelante dicho trabajo. Como ya hemos comentado *supra* en esta tesis doctoral, Poncet deja bien claro tanto en este estudio como en *El romance en Cuba* que dicho repertorio de versiones peninsulares no corresponden al folklore cubano. Es pues sorprendente, y a mi juicio un grave error, que Beatriz Mariscal las haya incluido entre los textos romancísticos de su *Romancero general de Cuba*, decisión que Mariscal justificaba de esta manera:

La autora [Carolina Poncet] no considera estos romances parte de la tradición cubana ya que su informante los había aprendido en Entrepeñas, Zamora, pero nosotros sí los incluimos por considerar que la tradición cubana, al igual que toda la tradición americana, es fundamentalmente “de importación”, reciente o lejana, traída a América

trashumante era de mayor valor desde el punto de vista artístico que el corpus formado por las versiones cubanas. Para Poncet esta, a mi entender discutible, “degradación formal” sería consecuencia de la degeneración del romance al aclimatarse al trópico. También creo equivocada su opinión de que ninguna de las versiones cubanas habría producido variante alguna de color local:

no descubriéndose en nuestras trovas, ni el sello de originalidad, ni los detalles pintorescos, ni el sabor poético y silvestre que caracteriza a los más de los romances tradicionales españoles.⁷¹¹

Hoy poseemos suficientes ejemplos, algunos de ellos recogidos ya en el siglo XXI por el autor de esta tesis doctoral y que se incluyen en la misma, para refutar estas afirmaciones de Carolina Poncet sobre la falta de color local de las versiones cubanas⁷¹².

por inmigrantes que habrían de contribuir a la cultura de los pueblos americanos con su propio legado cultural.

Menéndez Pidal, estableciendo un paralelo entre el sistema significativo “romancero” y la lengua, señalaba la fuerza expansiva que un solo individuo puede tener al trasladarse a otros lados, de ahí la importancia de consignar todos los romances cantados en Cuba, independientemente de que la inmigración de su informante haya sido cercana al tiempo de la recitación. Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp.14-15.

Frente a la tesis de Mariscal, creo que hay un dato objetivo que demuestra el error de la profesora mexicana: desde su publicación por Poncet, hace ya noventa años, no se ha vuelto a recoger indicio alguno que atestigüe la continuidad de dicho repertorio en territorio cubano. Es más, en buena parte de los casos, constituye la única versión documentada en Cuba del tema. Todo ello prueba a mi juicio suficientemente que, como señala repetidamente en varias ocasiones Poncet, estas versiones romancísticas serían ajenas al folclore cubano: un claro ejemplo de tradición importada que no es aceptada ni tiene repercusión ni continuidad entre la comunidad vernácula. Juicio coincidente con el del autor de esta tesis doctoral es el de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 495, quienes, al referirse a la edición de Mariscal de los textos recolectados por Poncet entre españoles residentes en Cuba, exponen lo siguiente:

Beatriz Mariscal (1996) los incluyó todos dentro de la clasificación general y sistemática que hizo, ofreciendo con ello un panorama falso del romancero cubano. Cualquier lector de su libro, no avisado a este respecto, podría creer que la tradición romancística cubana posee entre su repertorio temas tan ajenos a la tradición americana, en general, y específicamente a la cubana, como los que aquí se reúnen; más aún, que el romancero cubano tuviera en su lenguaje el grado de arcaísmo que la mayoría de estas versiones tienen, cuando es justo al revés.

⁷¹¹ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob cit., pág. 128.

⁷¹² Como ejemplo, remitimos a las versiones de *La hermana cautiva* (13.C.4, 13.C.8, 13.C.9, 13.C.10, 13.C.11, 13.C.15, 13.C.18, 13.C.19, 13.C.20 y 13.C.23) que yo mismo recogí en Baracoa en 2001, en las que la joven “cristiana cautiva” de las versiones peninsulares se convierte en “cubana nativa” “cubana cautiva” o “cubana nacida” para crear un original y simpático anacronismo en el que Cuba y la península ibérica compartirían el dominio musulmán; o a la del tema de *Las señas del esposo* (1.C.42) en la que se señala el tostado del café como una de las obligaciones de la menor de las hijas de la familia; así mismo a la presencia de elementos tan cubanos como el “cobo” y la “ceiba” de la versión del tema de *Roncesvalles* (18.C.1). Otros ejemplos pueden también encontrarse en los topónimos de localidades cubanas que abundan en las versiones del romance vulgar de *Polonia y la muerte*

VI.3. OTRAS CONTRIBUCIONES DE CAROLINA PONCET AL ESTUDIO E INVESTIGACIÓN DEL ROMANCERO PANHISPÁNICO DE TRADICIÓN ORAL: “ROMANCERILLO DE ENTREPEÑAS Y VILLAR DE LOS PISONES”, “ROMANCES DE PASIÓN” Y *COPLAS Y ROMANCES DE NAVIDAD*

En 1920 Carolina Poncet tuvo ocasión de viajar a España y de asistir a uno de los cursos que Menéndez Pidal impartía en Madrid, teniendo así mismo acceso a archivos, fondos bibliográficos y documentos cuya consulta era inviable desde Cuba. Pudo así incrementar sus conocimientos y profundizar más aún en sus estudios sobre romancero y tradición oral, y buena prueba de ello son sus trabajos posteriores: “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones”⁷¹³, “Romances de pasión”⁷¹⁴ y *Coplas y romances de Navidad*⁷¹⁵.

Ya en *El romance en Cuba* Carolina Poncet anunciaba un copioso número de textos romancísticos peninsulares recolectados por ella misma entre los españoles residentes en Cuba:

En nuestras pesquisas hemos podido hallar algunas trovas que proceden de aldeas españolas perdidas en medio de ásperas sierras, y sin comunicación con los grandes centros urbanos. Acaso emprendremos algún día la publicación de varias de esas trovas, porque entendemos que la América puede prestar un verdadero servicio a la Literatura, devolviendo al *país en que florece el romance*, las reliquias que a ella traen los inmigrantes que de continuo arrojan en nuestras playas los henchidos transatlánticos.⁷¹⁶

De la mayor parte de ellas dio noticia en el artículo que bajo el título “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones” publicó en 1923 en la *Revue hispanique*, posteriormente revisado y corregido por la autora en 1928 en la revista habanera *Archivos del Folklore cubano*⁷¹⁷. Fueron recogidas por Poncet en La Habana hacia 1912 de labios de Dominga Martínez⁷¹⁸, una joven

del galán o en la mención al “pionerito” y otras proclamas revolucionarias de algunas de las versiones del tema de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.12, 21.C.13, 21.C.15, 21.C.18 y 21.C.19).

⁷¹³ Carolina Poncet y de Cárdenas, “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones”, ob. cit.

⁷¹⁴ Carolina Poncet y de Cárdenas, “Romances de pasión”, en *Archivos del folklore cubano*, V:1 (1930), pp. 5-29.

⁷¹⁵ Carolina Poncet y de Cárdenas, *Coplas y romances de Navidad*, conferencia leída en el Lyceum Lawn Tennis Club, el 17.12.1946; reproducida en *Investigaciones y apuntes literarios*, selección y prólogo de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985, pp. 572-609, edición por la que en adelante citaremos este trabajo.

⁷¹⁶ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob. cit., p. 128.

⁷¹⁷ Carolina Poncet y de Cárdenas, “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones”, ob. cit.

⁷¹⁸ Poncet no publicaría todo el repertorio de Dominga Martínez en este artículo. Versiones inéditas de la misma informante son dadas a conocer por Poncet en “Romances de pasión”, ob.

zamorana criada en Entrepeñas y Villar de los Pisones, dos pequeñas aldeas del partido judicial de Puebla de Sanabria. Poncet explicaba en una deliciosa pincelada costumbrista cómo aprendió Dominga los romances de su repertorio y cuándo y dónde los interpretaba en Cuba y en España:

Ella los había aprendido de viva voz, –pues no sabía leer– ya de sus compañeras en las faenas de segar trigo, ya del rudo zagal que la ayudaba a pastorear las cabras. Cuando fue moza robusta, su ambición la llevo a tentar fortuna del otro lado del Atlántico, cambiando su rebaño y su libertad campesina por el más productivo oficio de sirviente en la capital de la Perla de las Antillas. Pero su querido terruño lo llevaba en el corazón, y de allí le subía a los labios en alas de los romances que acostumbraba cantar a media voz, mientras sus manos morenas y fuertes empuñaban escobas y sacudidores, o cuando, terminadas sus diarias faenas, distraía sus breves oficios en alguna sencilla labor de aguja con que pensaba enriquecer su equipo de desposada.⁷¹⁹

Nuevos textos de procedencia peninsular aparecieron en el artículo “Romances de pasión”⁷²⁰ y en una conferencia, *Coplas y romances de Navidad*⁷²¹, que dictó Poncet en un distinguido club habanero en la Navidad de 1947; el resto de las versiones peninsulares no publicadas por Poncet ha sido recuperado posteriormente gracias a Mirta Aguirre, primero, y a Martha Esquenazi, después⁷²².

En “Romances de pasión”⁷²³, Carolina Poncet realizó uno de los primeros estudios sobre romancero religioso de tradición oral en el ámbito panhispánico, subgénero temático al que los romancistas habían prestado escasa atención. Poncet volvía a hacer gala de sus conocimientos de la tradición oral y el folclore, tanto panhispánicos como europeos, ofreciéndonos un versado análisis del romancero y cancionero piadosos conocidos hasta entonces, en especial de los temas relacionados con el ciclo de la Pasión. Por lo que respecta a las versiones cubanas, la autora las consideraba menos valiosas que las llegadas desde la península más recientemente:

cit., y en *Coplas y romances de Navidad*, ob.cit. Con posterioridad a la muerte de Poncet, Mirta Aguirre, en *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., y Martha Esquenazi, en *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., sacarían a la luz nuevas versiones inéditas de dicha informante que Poncet guardaba en sus carpetas de trabajo y que nunca llegó a publicar.

⁷¹⁹ Carolina Poncet, “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones”, ob. cit., p. 122.

⁷²⁰ Carolina Poncet, “Romances de pasión”, en *Archivos del folclore cubano*, ob. cit.

⁷²¹ Carolina Poncet y de Cárdenas, *Coplas y romances de Navidad*, ob. cit.

⁷²² Mirta Aguirre, en *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., y Martha Esquenazi, en *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit.

⁷²³ Carolina Poncet, “Romances de pasión”, ob. cit.

Los romances de Pasión, como tantos otros de diversos asuntos, llegaron a nuestra tierra procedentes de España. Algunos de ellos existen en Cuba desde hace mucho tiempo, pues los recitaban mujeres ancianas del país, que decían haberlos aprendido en su lejana infancia. Tales romances, que pueden considerarse como formando parte de nuestro folklore, son generalmente fragmentarios y de escaso mérito; pero al lado de éstos existen otros de reciente importación, entre los que suelen hallarse variantes más completas y valiosas que las de viejo arraigo entre nosotros.⁷²⁴

Poncet aportaba en el artículo nuevos textos de informantes españoles residentes en Cuba, pero sin embargo no añadía ningún nuevo texto romancístico de procedencia cubana a los ya dados a conocer en *El romance en Cuba*.

Carolina Poncet establecía tres grandes divisiones en los romances tradicionales de tema religioso: romances del presentimiento de la pasión, de Jueves Santo y de Viernes Santo. Los primeros, según Poncet, referirían las escenas del Calvario, no como realizadas, sino como previstas o contempladas mentalmente; a este grupo corresponderían los temas de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (39.C.1) y *Allá en el monte Calvario+El rastro divino* (41.C.1), que ya fueron publicados en *El romance en Cuba*⁷²⁵ y que de nuevo se reproducen en “Romances de pasión”. De los romances de Jueves Santo, Poncet no dio ejemplos cubanos sino dos textos peninsulares del tema de *El discípulo amado+El rastro divino*⁷²⁶ que le dictaron en La Habana dos informantes orensanas. Por último Poncet identificaría el grupo de los de Viernes Santo con el tema romancístico de *El rastro divino*, reproduciendo de nuevo el texto (11.C.1) que ya publicó del tema en *El romance en Cuba*; así mismo también aportó otra versión inédita recogida por ella de una informante asturiana residente en la Isla⁷²⁷.

En *Coplas y romances de Navidad*⁷²⁸, conferencia leída por Carolina Poncet el 17 de diciembre de 1946 en el Lyceum Lawn Tennis Club de La

⁷²⁴ *Ibid.* p. 13.

⁷²⁵ Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob cit., págs. 104-105. Es significativo comprobar las variaciones en la reproducción de los textos de ambos romances que podemos encontrar en los dos trabajos (v. las notas al respecto en los textos 39.C.1 y 41.C.1 de esta colección) y que son un buen ejemplo de lo complicado que resulta editar textos romancísticos ya publicados. Se necesita un cuidado extremo y aún así los gazapos saltan donde menos se espera, incluso en los trabajos más diligentes.

⁷²⁶ Carolina Poncet, “Romances de pasión”, ob. cit., pp. 16-17.

⁷²⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁷²⁸ Carolina Poncet, *Coplas y romances de Navidad*, ob cit.

Habana –y reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*⁷²⁹– además de un enjundioso y prolijo estudio sobre el folclore navideño, se incluyeron versiones inéditas de los romances vulgares de *La Virgen preñada del Verbo eterno*⁷³⁰, de *Congoja de la Virgen en Belén*⁷³¹ y de *Nacimiento, ofrenda y baile de pastores*⁷³², todas ellas recogidas por Poncet entre españolas que residían en Cuba.

VI.4. MATERIALES DE CAROLINA PONCET INÉDITOS EN EL MOMENTO DE SU MUERTE: LA EDICIÓN AL CUIDADO DE MIRTA AGUIRRE DE *INVESTIGACIONES Y APUNTES LITERARIOS*

En 1985 la editorial Letras Cubanas, como homenaje a Carolina Poncet en el centenario de su nacimiento (si bien con seis años de retraso), reeditó sus trabajos literarios bajo el título de *Investigaciones y apuntes literarios*, edición a la que nos hemos referido ya un buen número de veces en esta tesis doctoral. El cuidado de la obra recayó en una de las intelectuales cubanas de mayor prestigio, estudiosa a su vez del romancero cubano, Mirta Aguirre, quien recuperó parte del material inédito con el que Poncet estaba trabajando en el momento de su muerte, incorporándolo como apéndice final. En dicho apéndice Mirta Aguirre reprodujo una colección de textos inéditos recogidos por Carolina Poncet de la tradición oral:

Cuando se inició la enfermedad que condujo a su deceso, doña Carolina Poncet se disponía a trabajar con los materiales que se anexan por considerar que pueden ser útiles a otros investigadores.⁷³³

Entre estos materiales⁷³⁴ se encontraban varios textos romancísticos que permanecían hasta entonces inéditos: versiones cubanas del romance de

⁷²⁹ Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 586.

⁷³¹ *Ibid.*, pp. 583-584.

⁷³² *Ibid.*, pp. 582.

⁷³³ *Ibid.* p. 610.

⁷³⁴ En el apéndice se incluye una miscelánea de textos folclóricos de diversa procedencia: versiones romancísticas cubanas inéditas recogidas por Poncet; otras versiones romancísticas igualmente inéditas recogidas por Poncet a españoles residentes en Cuba; romances recogidos por José María Chacón y Calvo y Ramón Menéndez Pidal en la visita que el maestro de la filología hispánica realizó a Cuba en 1937, de los que probablemente Poncet hiciera copia; canciones líricas y narrativas tradicionales y cantos infantiles de la tradición oral cubana; canciones tradicionales de procedencia peninsular y, por último, dos versiones del romance de *Delgadina*, una mexicana y otra de California.

tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* (9.C.1)⁷³⁵, y de los de *Albaniña* (6.C.5), *La hermana cautiva* (13.C.1), *Conde niño* (11.C.6), *Me casó mi madre* (7.C.1 y 7.C.2) y *Monja por fuerza* (27.C.1 y 27.C.2). Las versiones de *La hermana cautiva* (13.C.1) y de *Conde niño* (11.C.6) plantean un problema añadido, pues no formarían parte de la colección de Poncet según Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, ya que ambos atribuyeron la recolección de sendos textos a Ramón Menéndez Pidal y a José María Chacón y Calvo⁷³⁶; en cambio, Beatriz Mariscal⁷³⁷ considera como Mirta Aguirre que fueron recogidos por Poncet. Mantengo la opinión de Aguirre y Mariscal por dos razones: la primera, porque Beatriz Mariscal trabajó en el Archivo Pidal con los originales cubanos de Menéndez Pidal y de haber sido don Ramón y Chacón los colectores, ambas versiones se atribuirían a ellos –pues los textos así se consignarían en dicho archivo– y no a Poncet; la segunda, porque Maximiano Trapero y Martha Esquenazi no explicaron las razones por las que atribuyeron la recolección a Menéndez Pidal y a Chacón. Creo que el motivo de su error es que las dos versiones, ambas de Camagüey, aparecen en *Investigaciones y apuntes literarios* agrupadas junto a las que efectivamente recogieron en 1937 Pidal y Chacón en dicha localidad y en otras de la geografía cubana, como se detallará *infra* en esta tesis doctoral.

Pese a la intachable reputación de Mirta Aguirre, el trabajo de edición de la investigadora cubana adoleció de errores que llegaron a alterar notablemente, y en algunos aspectos de forma esencial, los estudios publicados por Carolina Poncet. Si bien en su descargo es obligado explicar que se trata de una edición póstuma, que vio la luz cinco años después de la muerte de Aguirre, por lo que no pudo supervisarla hasta el último momento. Ello quizá podría explicar los numerosos descuidos en la edición del texto que afectan a las grafías y a la puntuación, o sin duda el yerro más importante y

⁷³⁵ Esta versión constituye un caso singular, ya que la informante cubana la había aprendido de una muchacha del servicio de nacionalidad española. Estamos ante un ejemplo de *versión viajera*, cuya procedencia es seguramente Galicia, en la que el romance de tema doble está precedido por versos iniciales de los temas de *Conde niño* y de *El prisionero*. Dicha versión viajera nos plantea el dilema de su pertenencia o no al corpus cubano. Finalmente he considerado su inclusión en él por las razones que se detallan en el apartado VIII.8.3 de esta tesis doctoral, donde también se comenta por extenso el resto de particularidades del texto.

⁷³⁶ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 98 y 163.

⁷³⁷ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp. 71 y 79.

transcendental en el que se incurrió en la obra y que se refiere a la reedición del estudio seminal de Poncet, *El romance en Cuba*. Se trata de la supresión por descuido de un fragmento del texto original, lo que a la postre terminaría convirtiéndose en una desafortunada pifia, ya que además de haber cercenado tres fragmentos recogidos en Cuba del romance de *El rastro divino*⁷³⁸, se convirtió un texto peninsular de este mismo tema religioso de *El rastro divino*⁷³⁹ en parte del corpus cubano⁷⁴⁰. Como quiera que sucesivos editores de las

⁷³⁸ Los que se reproducen en nota en el capítulo VI:2 de esta tesis doctoral.

⁷³⁹ La versión recitada por Dominga Martínez, natural de Entrepeñas (prov. Zamora, España), publicada en *El romance en Cuba*, pp. 106-107 sin identificar a la informante; posteriormente se vuelve a publicar dando los datos de la informante en "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", p. 148.

⁷⁴⁰ Para aclarar todo lo concerniente a este respecto, creo conveniente extenderme en detallar los pormenores del error de edición. Aguirre reedita la p. 106 de *El romance en Cuba* en la p. 157 de *Investigaciones y apuntes literarios*:

"No hemos podido hallar entre nosotros ninguna pasión completa, sino solo fragmentos muy breves. Recordamos, sí, haber oído cantar, hace años, una que comenzaba diciendo:"

Es aquí, a partir de los dos puntos (lo que propiciaría el error), donde comienza el fragmento de texto de la edición de Poncet omitido en la reedición de Aguirre. El texto de *El romance en Cuba* continuaría con el fragmento suprimido con los textos cubanos de tema sacro recordados por Poncet, que reproducimos a continuación:

"Por la calle de Amargura
va la Virgen preguntando,
que si han visto a Jesucristo,
a Jesucristo su amado,
que llevaba en la cabeza
una corona de espinas.
La sangre que derramaba
Sobre las piedras caía..."

Hasta aquí da nuestra memoria.

Estos otros fragmentos pertenecen a la misma clase de romances:

- 4 Se encontró una mujer
toda vestida de blanco,
le dice: - Buena mujer,
¿has visto a Jesús amado?
En el portal de Belén,
o en el Huerto se ha quedado...
- 5 Jueves Santo, al medio día,
Jesucristo caminaba,
con una cruz en sus hombros
de madera muy pesada...

Muchas *pasiones* en ese estilo debe conservar el romancero tradicional español. Nosotros hemos podido recoger algunas de labios de inmigrantes españoles, entre ellas la que sigue, que, aunque no forma parte de nuestro folk-lore, prueba la existencia de dicha clase de romances en la Península:"
Carolina Poncet, *El romance en Cuba*, ob.cit., p. 106

obras de Carolina Poncet no han llevado a cabo la obligada *collatio* de las ediciones publicadas en vida de la autora, tarea imprescindible para cualquier trabajo filológico, y se han limitado a reproducir la reedición al cuidado de Mirta Aguirre, esos errores han terminado lamentablemente por arraigar, siendo a su vez reproducidos en algunas ediciones posteriores de los trabajos de Poncet, así como de los textos romancísticos por ella publicados: la reedición de 1999 de *El romance en Cuba* por la Fundación Fernando Ortiz⁷⁴¹ y la obra de Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*⁷⁴².

Tachas aparte, entre los materiales inéditos de Poncet que Mirta Aguirre incorporó en el apéndice de *Investigaciones y apuntes literarios* se encuentran también versiones recogidas a españoles residentes en Cuba de los romances de *Una fatal ocasión*⁷⁴³, de *La Virgen romera*⁷⁴⁴, y de *El conde Grifos Lombardo*⁷⁴⁵.

Posteriormente otros textos romancísticos inéditos recogidos por Carolina Poncet serían rescatados del Archivo Poncet (custodiado actualmente en el Instituto de Lingüística y Literatura de La Habana) por Martha Esquenazi: la única versión cubana del tema sacro de *Nochebuena* (34.C.1)⁷⁴⁶ y otros textos de procedencia peninsular de los romances religiosos de *Camino de Belén*⁷⁴⁷, *La Virgen preñada del verbo eterno*⁷⁴⁸, *Congoja de la Virgen en Belén*⁷⁴⁹, *Desmayo de la Virgen en Belén*⁷⁵⁰, y *La Virgen al pie de la cruz*⁷⁵¹. Todos estos textos entonces inéditos fueron publicados por Maximiano Trapero

Aquí termina el fragmento de *El romance en Cuba* omitido en *Investigaciones y apuntes literarios*, la reedición de Aguirre. Como el párrafo suprimido comienza con un romance y en la reedición de Aguirre se retoma el texto de Poncet también con otro romance (el error es claramente un descuido al que han dado pie los dos puntos con que se introducen ambos romances), en *Investigaciones y apuntes literarios* se otorga la procedencia del segundo (peninsular) al primero (cubano), por lo que se atribuye falsamente un origen cubano a una versión peninsular.

⁷⁴¹ Carolina Poncet y de Cárdenas, *El romance en Cuba*, Ciudad de La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 1999.

⁷⁴² Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit.

⁷⁴³ Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., pp. 612-613.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pp. 613-615.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, pp. 615-617.

⁷⁴⁶ M. Trapero y Martha Esquenazi: *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 351-352.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 515.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, pp. 515-516.

⁷⁴⁹ *Ibid.* pp. 517-518.

⁷⁵⁰ *Ibid.* pp. 518.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 523-524.

y Martha Esquenazi en su obra *Romancero tradicional y general de Cuba*, los recogidos a españoles residentes en Cuba en el apéndice “Romances recogidos en Cuba de emigrantes españoles y que no forman parte de la tradición cubana”⁷⁵².

VI.5. LA ÚLTIMA DE LAS CONTRIBUCIONES DE CAROLINA PONCET AL ESTUDIO DEL ROMANCERO PANHISPÁNICO: UN ESTUDIO INÉDITO SOBRE LA MUJER EN EL ROMANCERO

La última de las contribuciones de Carolina Poncet al estudio del romancero panhispánico duerme un inmerecido sueño en el Instituto de Lingüística y Literatura de La Habana, institución que custodia el legado de Carolina Poncet en el Archivo que lleva su nombre. Se trata de un estudio de la mujer en el romancero, en que con toda probabilidad estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte. En varias de las carpetas de que consta el Archivo Poncet se hace referencia a dicho estudio. Lamentablemente un excesivo celo de los responsables de su custodia –sobre todo teniendo en cuenta que apenas nadie parecía haber recabado su interés durante más de cuarenta años– y diversas trabas, probablemente en buena medida ajenas a la institución, me impidieron consultar los documentos contenidos en dichas carpetas durante mi estancia en La Habana. Tan solo pude tener acceso a la descripción catalográfica de las mismas, en las que se indica someramente su contenido; pero esta descripción es lo suficientemente reveladora para confirmar la existencia de dicho estudio sobre la mujer en el romancero.

Enumero a continuación las referencias relativas al mencionado estudio tal como consta en la ficha catalográfica de dichas carpetas: la nº 2 se intitula “Ciclo de romances de Bernardo del Carpio” y su contenido se precisa como “Consideraciones sobre el papel de la mujer en este ciclo del romancero”; el título de la carpeta nº 3 es “Ciclo de romances de don Rodrigo y la pérdida de España” y su contenido se especifica nuevamente como “Consideraciones sobre el papel de la mujer en ese ciclo”; el encabezamiento de la nº 4 es “Féminas en el Romancero” y su contenido aparece dividido en “La mujer en el romance” y “La mujer en el poema del Cid”; el título de la nº 5 es “La mujer en

⁷⁵² *Ibid.*, pp. 491-533.

el ciclo de don Pedro el Cruel. Notas para un estudio de la mujer en el Romancero” y su contenido también se subdivide en dos apartados: “Análisis de doña Blanca y de María de Padilla” y “Notas sobre la parte histórica”; el único dato de la carpeta nº 6 que figura en su ficha catalográfica, su encabezamiento, también es suficientemente revelador: “La mujer en el poema del Cid”; la nº 7 se ocupa de “La mujer en el romance carolingio” y se encuentra dividida en siete apartados numerados: “1. Romance de doña Alda”, “2. Romance de Gaiferos”, “3. Romance de Melisenda”, “4. Romance de Lampegia”, “5. Romance de Mariana”, “6. La linda Melisenda” y “7. Romance de Valdovinos”; de la carpeta nº 8 no se especifica en la ficha catalográfica su contenido, aunque el título es suficientemente esclarecedor: “Doña Ximena, la mujer en el poema del Cid”; la nº 9 trata, según su descripción catalográfica, de “La mujer en los romances fronterizos y moriscos” y está dividida en cuatro apartados: “La mujer en los Infantes de Lara”, “Cita tomada de *Flor nueva de romances viejos* sobre este asunto”, “Romance de la pérdida de Antequera” y “Consideraciones sobre la mujer en estos romances”; por último, la carpeta nº 10 versa acerca de “La mujer en el romance portugués” y su contenido se describe como “Consideraciones sobre la mujer en estos romances”.

Por todo ello parece indiscutible que Carolina Poncet estaba preparando un estudio sobre la figura de la mujer en el romancero y que dicho estudio estaba bastante avanzado. A mi juicio es casi obligado un último homenaje a la insigne filóloga cubana, no con la reproducción de sus textos clásicos como se viene haciendo últimamente, sino con la edición de estos materiales inéditos a cargo de un curador experto en temas romancísticos, que cuente con el apoyo de las instituciones culturales de la Mayor de las Antillas y a la vez, dada la fragilidad de recursos de que hoy adolece el estado cubano, de las de otros países. Una iniciativa que debería emprenderse a corto plazo ya que según la descripción catalográfica de las carpetas del Archivo Poncet, los documentos contenidos en las mismas empiezan a deteriorarse, e incluso algunos yacen mutilados; y no es precisamente el clima tropical el ambiente ideal para la preservación de archivos, más aún cuando las condiciones de conservación de los mismos en Cuba son de una precariedad máxima. Ojalá que la difusión de la noticia de su existencia contribuya a que el estudio de Carolina Poncet sobre la figura de la mujer en el romancero despierte de ese inmerecido sueño y

pueda ver alguna vez la luz; para ello convendría que los responsables del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana rebajasen el celo impuesto a los documentos del Archivo Poncet, en especial si a las personas que se interesan en ellos les mueve el único interés de difundir el romancero cubano y los trabajos de Carolina Poncet, aunque procedan de instituciones académicas o culturales ajenas a Cuba, como fue mi caso.

Posteriormente a mi visita al Instituto de Lingüística y Literatura de La Habana, María del Rosario Díaz Rodríguez, investigadora de la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana, publicó en la revista *Moenia* una breve noticia de este estudio inédito de Poncet con el título de “Mujeres en la literatura vistas por una mujer: breve ojeada a una obra de Carolina Poncet y de Cárdenas”⁷⁵³. Por el contenido del artículo parece que a María del Rosario Díaz Rodríguez se le permitió consultar los originales de Poncet y no únicamente la descripción catalográfica de las carpetas que los contenían. Aunque sus comentarios rebajan un tanto las expectativas sobre lo avanzado que pudiera estar el ensayo de Poncet acerca de la mujer en el romancero, Díaz Rodríguez propone una recomendación similar a la que hemos sugerido en este capítulo:

Aunque los manuscritos sobre la presencia de la mujer en el Romancero Ibérico se reduzca en líneas generales a apuntes a propósito del tema y la bibliografía consultada por la autora, resultaría interesante realizar con ellos una reconstrucción documental que permitiera vez la luz al libro inconcluso de Carolina Poncet.⁷⁵⁴

VI.6. LOS TRABAJOS SEMINALES DE JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO (1913-1914)

Junto a Carolina Poncet, José María Chacón y Calvo es la otra figura a quien debemos los estudios seminales sobre romancero de tradición oral moderna en Cuba. En paralelo a las investigaciones de Poncet, José María Chacón estudió la pervivencia del romancero (y no solo en Cuba, sino también a lo largo de la geografía panhispánica), manteniendo durante su vida una

⁷⁵³ María del Rosario Díaz Rodríguez, “Mujeres en la literatura vistas por una mujer: breve ojeada a una obra de Carolina Poncet y de Cárdenas”, en *Moenia*, 10 (2004), pp. 207-211.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

fluida colaboración con Ramón Menéndez Pidal, llegando ambos incluso a ser compañeros de encuesta por tierras cubanas.

El primero de los trabajos en los que Chacón estudió el romancero cubano de tradición oral fue “Los orígenes de la poesía en Cuba”, publicado en cinco entregas en la revista *Cuba contemporánea*⁷⁵⁵. El embrión de “Los orígenes de la poesía en Cuba” fue una conferencia de título homónimo leída en el Instituto de la Habana la noche del 8 de febrero de 1913⁷⁵⁶. A lo expuesto en dicha conferencia, Chacón en el artículo añadió varios apéndices. El primero de ellos se ocupaba del estudio de los romances conservados por la tradición oral en Cuba y en él Chacón dio noticia de varios temas romancísticos que él mismo había recogido en La Habana, los de *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Albaniña*, *Delgadina* e *Hilo de oro*⁷⁵⁷:

En una sola provincia, en la de La Habana, quizá la más pobre en tradiciones por ser la más populosa de todas; no en pueblos aislados, sino en la misma capital, hemos podido recoger varias versiones de los siguientes Romances:

Santa Catalina,
El Marinerito,
La Mañana de San Simón,
Angarina,

todos positivamente viejos y todos muy generalizados en la península española.

Además, hay casos dudosos, como aquel que empieza:

Hilito, hilito de oro-yo jugando al ajedrez⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ José María Chacón y Calvo, “Los orígenes de la poesía en Cuba”, en *Cuba contemporánea*. Los números de la revista en que aparecen dichas entregas son los siguientes: la primera, en el tomo II, nº 2, junio 1913, pp. 167-174; la segunda, en el tomo II, nº 3, julio 1913, pp. 238-252; tercera, tomo II, nº 4, agosto 1913, pp. 308-319; cuarta, tomo III, nº 1, septiembre 1913, pp. 67-88; y quinta, tomo III, nº 2, octubre 1913, pp. 151-176. Las citas que aparecen en esta tesis corresponden a esta primera edición del trabajo por entregas en *Cuba contemporánea*. Posteriormente fue reeditado de forma conjunta como monografía y con título homónimo: José María Chacón y Calvo, *Los orígenes de la poesía en Cuba*, La Habana, Imprenta siglo XX, 1913.

⁷⁵⁶ Obsérvese que la tesis de Carolina Poncet fue leída solo un mes antes de la conferencia de Chacón y Calvo.

⁷⁵⁷ José María Chacón y Calvo, “Los orígenes de la poesía en Cuba”, en *Cuba contemporánea*, III:1, p. 75. Los nombres con los que Chacón se refiere a estos cinco temas romancísticos son, respectivamente, *Santa Catalina*, *El marinerito*, *La mañana de San Simón*, *Angarina* e *Hilito de oro*.

⁷⁵⁸ *Ibid.* Chacón expresa sus dudas acerca de la adscripción al género romancístico del tema de *Hilo de oro* basándose únicamente en criterios de autoridad, al no aparecer en las colecciones publicadas por Menéndez Pelayo y por María Goiry; aunque sabía de la existencia del estudio de Menéndez Pidal “Romances tradicionales en América”, publicado en la revista *Cultura Española*, 1 (febrero 1906), pp. 72-111, en el que se incluía una versión argentina del tema de *Hilo de oro* (al que Pidal da el nombre de *Escogiendo novia*), no conocía su contenido sino por indicaciones ajenas, v. *supra* el capítulo VI.2 de la presente tesis doctoral. Sin embargo, Chacón apunta que él lo considera como perteneciente al género romancístico:

por su incoherencia manifiesta, por su sabrosa rustiqueza, tiene muchos de los atributos de los Romances populares.

De todos ellos solo publicó en este primer trabajo dos de los textos completos, uno correspondiente a una versión del romance de *Santa Catalina* (19.C.2) y otro del mismo tema seguido por el de *Marinero al agua* (21.C.2), considerados erróneamente por Chacón –probablemente por ignorar la existencia del artículo de Milwitzky⁷⁵⁹– como los primeros textos romancísticos publicados de la tradición cubana. Del resto de temas Chacón únicamente publicó los *incipit* de los romances por él recogidos⁷⁶⁰, postergando el de los textos completos a un trabajo posterior que le permitiera realizar un estudio comparativo y pormenorizado de dichas versiones cubanas:

Por hoy nos limitaremos, dado que la publicación de las otras versiones y su estudio tienen un lugar más propio en otro ensayo nuestro, que pronto verá la luz en esta misma Revista, a transcribir uno de esos Romances, el de Santa Catalina, y a señalar algunos de los caracteres que se observan en los otros.⁷⁶¹

En “Los orígenes de la poesía en Cuba” apuntaba el carácter lírico de las versiones cubanas y la presencia de lo sobrenatural y maravilloso en las mismas, alejándose del realismo que caracterizaría al resto de versiones panhispánicas. Estas hipótesis, que el propio Chacón consideraba como provisionales, serían negadas en los trabajos posteriores del autor. Por contra, mantendría en sus estudios ulteriores la idea, ya señalada en este primer artículo (y coincidente con la opinión de Carolina Poncet), de que las versiones cubanas carecerían de color local frente a las peninsulares, de las que apenas se distinguirían⁷⁶²:

⁷⁵⁹ William Milwitzky, “El viajero filólogo y la antigua España”, ob. cit.

⁷⁶⁰ Reproducimos este fragmento del trabajo de José María Chacón, “Los orígenes de la poesía en Cuba”, en *Cuba contemporánea*, III:1, pp. 83-84, en el que se incluyen dichos *incipit*.

De los otros Romances solo indicamos sus primeros versos, pues queremos reunir versiones más completas y estudiarlas comparativamente:

De *Angarina*:

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas.
La más chiquita de ellas Angarina se llamaba.

De *La mañana de San Simón*:

Es el tema de la esposa infiel:

La dama estaba solita, solita en su balcón.

El *Marinerito*:

Es en realidad, la segunda parte del de Santa Catalina, pero tiene ciertas variantes:

A las doce del día un marino cayó al agua, etc.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁶² Remitimos a los comentarios de la nota final del apartado VI.2 de esta tesis doctoral, en los que se citan ejemplos de color local en el corpus romancístico de Cuba, para rebatir esta hipótesis.

Pero, ¿no tienen las versiones nuestras ninguna nota típica, ninguna nota cubana?

Al parecer, no. Añaden, como hemos visto, algunas palabras, y aun versos enteros, a las versiones españolas; pero lo mismo pueden cantarse allá que aquí.⁷⁶³

El ensayo sobre el romancero cubano cuya publicación anunciaba José María Chacón en “Los orígenes de la poesía en Cuba” tomó finalmente la forma de artículo: vio la luz en 1914 en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* –y no en la revista *Cuba contemporánea*, como había adelantado– bajo el título de “Romances tradicionales en Cuba”⁷⁶⁴. En él, junto a un estimable estudio de los temas, dio a conocer los textos de los romances que sus corresponsales y él habían recolectado por tierras cubanas, entre los que destacaban por número de versiones los de *Las señas del esposo* con tres textos (1.C.6, 1.C.7 y 1.C.8)⁷⁶⁵ y los de *Ricofranco* (15.C.2 y 15.C.3) y de *Delgadina* (2.C.6 y 2.C.7) con dos. Estos dos últimos de *Delgadina* serían reproducidos de nuevo unos años después por Carlos A. Castellanos en su artículo “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”⁷⁶⁶, añadiendo algún verso que Chacón editara entonces con puntos suspensivos

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁶⁴ Se publicó por primera vez en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, XVIII:1, Universidad de La Habana (enero 1914), pp. 45-121; esta es la edición por la que citamos el trabajo en esta tesis. Se reeditó poco después como separata de la misma revista en La Habana, Imprenta “El siglo XX”, 1914.

⁷⁶⁵ Chacón publica la última de las tres versiones de *Las señas del esposo* (1.C.8) en un apéndice a “Romances tradicionales en Cuba”, pp. 118-119, en el que además se explican los pormenores de la recolección de esta versión, dejando constancia de la vitalidad de este tema romancístico en el repertorio infantil de la localidad matancera de Bolondrón:

En prensa ya este estudio, recibo de la provincia de Matanzas nuevas y curiosas variantes de los romances aquí publicados. Me las envía mi querido y culto amigo el Sr. Benigno Rodríguez Sánchez. Fueron recogidas, principalmente, en el pueblo de Bolondrón, distante 40 kilómetros de la capital de la provincia. Según me dice mi amable amigo, gozan estas canciones de extraordinaria popularidad entre los niños.

Todas han sido recogidas entre niñas de cinco a diez años, y ni una sola las ha recitado igual. Siempre las versiones de un mismo tema difieren entre sí: las variantes son extraordinarias, y varían de modo especial en los principios y en los finales.

No siéndome posible insertar todas las versiones recogidas por el Sr. Rodríguez Sánchez [...] publicaré, como vía de muestra, una de las variantes de las *Señas del esposo*.

⁷⁶⁶ Carlos A. Castellanos, “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”, en *The Journal of American Folk-lore*, XXXIII:127 (enero-marzo de 1920), pp. 43-46. Reproducido en *Archivos del folklore cubano*, II:2 (1926), pp. 131-136. Más adelante en esta tesis doctoral se comentará por extenso este artículo, v. *infra* el capítulo VI.12. Carlos A. Castellanos no mencionó que ambas versiones habían sido publicadas anteriormente por José María Chacón y ello probablemente daría pie a errores como el de Beatriz Mariscal, quien editó dos veces la recogida en La Habana (2.C.6), como si se tratara de dos versiones distintas recogidas por dos informantes diferentes, v. Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp. 57 y 58.

(por fallos de memoria del informante, que probablemente este subsanaría con posterioridad al trabajo de Chacón y que Castellanos conocería por la amistad que le unía a él) y que hemos incorporado, junto a alguna de las variantes discursivas, a nuestra edición de ambos textos. A los tres temas anteriores hay que añadir las versiones que Chacón reproduce de los temas de *Albaniña* (6.C.4), de *Mambrú* (26.C.2), de *Me casó mi madre* (7.C.3), de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.2), de *Hilo de oro* (24.C.3)⁷⁶⁷ y de *Madre, a la puerta hay un niño* (37.C.1); además de un nuevo texto del de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.3), distinto al que reprodujo en “Los orígenes de la poesía en Cuba”, y, fuera ya de los textos estrictamente romancísticos, dos versiones del corrido de *Mina el desesperado* seguido por la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*.

En la introducción a “Romances tradicionales en Cuba” Chacón sostenía la vitalidad del romancero en la geografía panhispánica, compartiendo la opinión extendida de que los romances en América se habían conservado, en su gran mayoría, en juegos infantiles. Además, examinaba las colecciones de romances americanos publicadas hasta entonces, destacando las de Ramón Menéndez Pidal, Ciro Bayo, Vicuña Cifuentes, Ambrosetti y Henríquez Ureña, a la vez que daba también noticia de la tesis doctoral de Carolina Poncet y del trabajo propio “Los orígenes de la poesía en Cuba” publicado en la revista *Cuba Contemporánea*. Chacón, después de estudiar todas estas colecciones, apreciaba una cierta pobreza de elementos tradicionales en los romances americanos, achacándolo a que los romances tradicionales en América se encontraban casi siempre en contaminación con otros, bien de carácter vulgar, o bien inspirados en asuntos indígenas o coloniales. No obstante, para él tanto las versiones romancísticas cubanas de tradición oral como las que pervivían veladas en el continente americano, eran preciosas reliquias que se habían de salvar por medio de sociedades folclóricas:

⁷⁶⁷ En carta enviada por Chacón a Ramón Menéndez Pidal, con fecha 15 de junio de 1914, añadía los dos versos finales de la versión de *Hilo de oro* que no se incluían en el texto reproducido en “Romances tradicionales en Cuba”, v. Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 109.

afirmo la imprescindible necesidad de crear una sociedad folk-lórica, con representaciones en todo el continente, para llegar a la formación definitiva del romancero tradicional de América.⁷⁶⁸

Dos eran para Chacón los distintivos principales de los romances cubanos: la ausencia de elementos épicos e históricos y la tendencia novelesca de los mismos. Ambas características se explicarían por la propia esencia de la poesía popular cubana:

Lo indígena de nuestro Folk-lore es eminentemente lírico. El amor es el centro de nuestras canciones. Hasta las narraciones en prosa, que a veces tienen su origen en una fuente heroica, se revisten de este tinte lírico. [...] Esta tendencia de nuestro pueblo hacia los asuntos líricos, explica la persistencia en nuestra tradición oral de los romances novelescos.⁷⁶⁹

No ve en los romances cubanos elementos originales que añadan nada singular al romancero tradicional panhispánico, ni tampoco versiones de una belleza poética singular:

Desde el punto de vista estético, poco importantes son los romances que publico.⁷⁷⁰

Según su opinión, las versiones cubanas solo reafirmarían la índole lírica y la tendencia novelesca de la poesía popular cubana, destacando así mismo la ausencia casi absoluta en ellas de indigenismos.

Dos serían los modos en los que se transmitirían los romances encontrados en la tradición oral cubana: los corros de los niños y las canciones

⁷⁶⁸ José María Chacón, "Romances tradicionales en Cuba", ob. cit., p. 47. El boceto de estructura de esta Sociedad Folclórica Panamericana quedaría ya pergeñado en este mismo artículo:

Atendiendo a las analogías tradicionales deben crearse diversas sociedades centrales con sus respectivas entidades correspondientes. Así cabe, por ejemplo, la institución de un organismo central en las Antillas, otro en Centro-América, etc., etc. Siempre debe atenderse a las afinidades étnicas, a la fuente común de tradiciones. Ahora bien, debe haber estrecha relación entre los organismos centrales. Son entidades autónomas, pero, por su fin común, sujetas a ciertos principios de mutua dependencia. Es, no ya una empresa nacional, sino continental, esencialmente americanista la que quiere realizarse. *Ibid.*, p. 48.

Esta propuesta de creación de una Sociedad Folclórica Panamericana sería una reclamación constantemente reivindicada por Chacón a lo largo de su vida, presente ya en el artículo que bajo el título "El folk-lore cubano" apareció en el semanario habanero *Universal*, III:53, el 4 de enero de 1914, pp. 5-6, y en el que también esboza cómo debería ser la Sociedad del Folklore Cubano que habría de constituirse: una institución de carácter nacional que recogiera el folclore cubano, con una sede central sita en La Habana y representaciones en todos los pueblos. Dicha propuesta se haría realidad pocos años más tarde con Chacón como protagonista, v. *infra* el capítulo VI.8 de esta tesis doctoral.

⁷⁶⁹ José María Chacón, "Romances tradicionales en Cuba", ob. cit., p. 49.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

de cuna. Chacón consideraba que esta pervivencia en boca de niños explicaría la extraordinaria vitalidad de los romances en Cuba, resaltando el carácter dramatizado con que se cantaban y representaban romances como el de *Hilo de oro* o el de *Santa Catalina+Marinero al agua*⁷⁷¹. Respecto a las versiones tradicionales de nanas y canciones de cuna afirmaba lo siguiente:

las versiones son menos extensas y abundan más en ellas los indigenismos que en los juegos de niños. Son manifiestamente incoherentes, y muy pocas tienen un desenlace.⁷⁷²

En “Romances tradicionales en Cuba” el polígrafo cubano hace además un pormenorizado repaso de las citas de romances que contienen las crónicas y relaciones de la conquista y observa atinadamente, y no sin cierto desencanto, la ausencia en la tradición oral moderna cubana de los romances carolingios e históricos que en dichas obras aparecen citados:

A pesar de estas citas de auténticos romances carolingios, que muestran con evidencias cuán vivos estaban en la memoria de los descubridores, no he encontrado uno solo en nuestra tradición oral. [...] [tampoco] ni una sola mención de esos juegos infantiles que conservan los romances tradicionales entre nosotros, he hallado, ni en nuestros escritores de costumbres, ni en los eruditos...⁷⁷³

La mayor parte de las versiones cubanas publicadas procedían de las provincias de Camagüey –para Chacón la más rica de todas en tradiciones indígenas, lo que él asociaba a una mejor conservación del sello de lo tradicional– y La Habana. En la capital cubana realizó una buena parte de sus encuestas de campo e, insospechadamente, con mejores resultados que en sus pesquisas en pequeñas localidades rurales:

⁷⁷¹ Chacón describe cómo cantaban los niños en corro el romance de *Santa Catalina* utilizando fórmulas en la representación que no son sino versos del tema de *Hilo de oro*:

Varias niñas, sujetas de las manos, forman un cerco y dan vueltas alrededor de una que permanece arrodillada, y es Catalina. El Romance no se canta dialogadamente, como podía presumirse por la escena del Marinero, sino que preguntas y respuestas son dichas por las del corro y Catalina. Catalina se mantiene en el centro arrodillada hasta que elige una de las del corro, mediante esta fórmula:

Cojo ésta por linda y hermosa,
que es una rosa
acabadita de nacer.

Entonces la elegida pasa a desempeñar el papel de Catalina. *Ibid.*, p. 51.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 53.

En la capital, con sorpresa al principio de mi parte, hallé los primeros romances tradicionales, hecho que viene a desmentir cierta teoría de Ciro Bayo, respecto a que es únicamente en las poblaciones rurales donde pueden éstos encontrarse. A mí me ha sucedido lo contrario: residí dos años en Santa María del Rosario (población que, aunque ostenta el título de ciudad, no tiene más de 1.000 habitantes) y no pude encontrar sino tres o cuatro versiones, no hallando, a pesar de mis interrogatorios a casi todos los vecinos del término, una sola del tema de la *Esposa Infiel*, que era el que indagaba entonces; en la Habana, en cambio, hallé, al poco tiempo de comenzar mis pesquisas, como tres versiones de dicho tema, aunque sin ofrecer ninguna variante las unas respecto de las otras.⁷⁷⁴

Una buena parte de las versiones publicadas le fue proporcionada por entusiastas colaboradores: mención especial merecen Ramiro Capablanca en La Habana y la familia de José A. Pichardo en Camagüey, o también Benigno Rodríguez Sánchez en Matanzas; en el estudio musical de las mismas colaboraron con Chacón el Dr. Maza y Luis A. Baralt. A pesar de la buena disposición y la complicidad de sus corresponsales en Camagüey y La Habana, Chacón se quejaría amargamente del nulo entusiasmo con el que en general fue recibido su proyecto de llevar a cabo una recolección, más o menos exhaustiva, a lo largo de toda la geografía cubana:

Intenté recoger de los temas que doy a la publicidad una variante de cada provincia de Cuba. Así esperaba reunir algunas versiones que añadieran algún nuevo elemento al romancero tradicional español. Sin embargo, las personas a quienes en solicitud de datos, a excepción de algunas de las que se hablará aquí expresamente, o respondieron mal a mis preguntas, confundiendo unos temas con otros, o contestaron con evasivas, dando a entender que lo que indagaba era demasiado trivial, o no contestaron, simplemente. Esta dificultad, es lo que me ha hecho ver de cerca la necesidad imperiosa de fundar una institución folk-lórica hispano-americana.⁷⁷⁵

En lo que respecta a los criterios de edición, hay que censurar a Chacón la carencia sistemática de datos referentes a informantes y fechas; de los colectores de las versiones no se dan más detalles que los acabados de citar, los cuales aparecen en la parte introductoria del artículo, sin identificar en cada uno de los textos las personas que los recogieron. La identidad del informante, la fecha de encuesta y el lugar de procedencia son criterios fundamentales y obligados en cualquier edición moderna del romancero tradicional, como él mismo reconocería diez años después en las recomendaciones que propuso a todos aquellos que fueran a dedicarse a la investigación folclórica:

⁷⁷⁴ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

convendría que se fijasen algunos particulares como éstos: cuánto tiempo hace que aprendió el narrador lo que refiere, quién se lo enseñó y de qué nacionalidad era, el lugar en que lo aprendió (...) También es necesario que se fijen estos datos: el nombre del narrador, su edad y su lugar natal.”⁷⁷⁶

A favor de Chacón hay que alegar que entonces dichos criterios modernos no eran habituales en los estudios romancísticos y su presencia habitual es posterior a los trabajos pioneros, como el de Chacón que nos ocupa. En cambio hay que destacar que anotara, con un criterio muy avanzado para el momento, los registros musicales con los que se cantaban los romances y que publicara las partituras.

Chacón escogió como modelo de trabajo el *Tratado de los Romances Viejos* de Menéndez Pelayo y clasificó las versiones cubanas según el criterio de que poseyeran o no antecedentes concretos en dicha obra del erudito cántabro, subdividiendo a su vez las primeras en romances de reconocimientos, romances que refieren tragedias domésticas, romances hagiográficos y de sucesos maravillosos y, por último, romances líricos⁷⁷⁷. Chacón justificaba el plan de trabajo y la selección del corpus recurriendo a criterios de tradición, criterio del que según él no participaría el tema de *Don Gato*:

Me he propuesto, en primer término, reproducir tan sólo aquellos romances genuinamente tradicionales. Quizás hubiera sido más conveniente para la vulgarización de nuestro caudal folk-lórico, transcribir otros que, formados sobre asuntos modernos o teniendo sus modelos en canciones españolas relativamente antiguas pero sin valor tradicional alguno, caen de lleno en el grupo de los romances vulgares. Así me ha sucedido con el del *Señor don Gato*, con el *Casamiento de doña Catalina* y otros del género burlesco.⁷⁷⁸

pero Chacón era consciente de lo problemático que resultaba definir la esencia de lo tradicional y dejaba señaladas explícitamente sus dudas al respecto:

Pero, ¿puede haber un criterio único, inmutable para la distinción perfecta entre los romances viejos y los que no lo son? ¿Cuáles son los límites de la poesía popular? ¿Dónde comienza lo vulgar?⁷⁷⁹

⁷⁷⁶ José María Chacón y Calvo, “Cuestionario de literatura popular cubana”, en *Archivos del folklore cubano*, I:1 (1924), p. 10.

⁷⁷⁷ En la reedición del trabajo en 1922 que se incluiría en la monografía *Ensayos de Literatura cubana* publicada por la editorial Saturnino Calleja de Madrid, pp. 99 y 164-169, se añade un apartado más, el de los romances picarescos, al que pertenecería, según la clasificación de Chacón, la versión del tema de Gerineldo recogida por él mismo con posterioridad a la aparición de “Romances tradicionales en Cuba”.

⁷⁷⁸ José María Chacón, “Romances tradicionales en Cuba”, ob. cit., p. 54.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

El autor cubano oponía el concepto de lo popular (que identificaba con lo tradicional, con lo primitivo, lo viejo, lo que viene avalado por su antigüedad) al de lo vulgar (las composiciones más modernas que imitan a las tradicionales transmitidas de forma oral); todavía faltaban unos años para la esclarecedora definición de Menéndez Pidal sobre los conceptos de poesía tradicional y poesía popular⁷⁸⁰ y dichos términos eran todavía utilizados de forma ambigua y confusa en la época por los folcloristas. Chacón empleaba el criterio de autoridad y nos remitía a lo que Menéndez Pelayo entendía por romances viejos⁷⁸¹, indicando que las versiones publicadas en “Romances tradicionales en Cuba”, se ajustaban a dicho criterio con tres excepciones: el tema de *Hilo de oro*, cuya inclusión justificaba con citas de Lope de Vega y recurriendo de nuevo al principio de autoridad, en este caso a la opinión de Menéndez Pidal; el de *Madre, a la puerta hay un niño*, que publicaba con ciertas prevenciones, al carecer de referentes anteriores, pero con la intuición de que era un romance; y un fragmento de una canción narrativa⁷⁸² cuya filiación el autor de esta tesis desconoce.

⁷⁸⁰ Ramón Menéndez Pidal: *Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura española*. Conferencia leída en All Souls College de la Universidad de Oxford (Inglaterra) el 26.6.1922, ob. cit.

⁷⁸¹ Chacón, “Romances tradicionales en Cuba”, ob. cit., pp. 54 y 55, se limita a reproducir el criterio de Menéndez Pelayo:

Bueno es que traslade aquí algunos conceptos del egregio autor del *Tratado de los Romances Viejos*, para no decir mal lo que ya está dicho magistralmente:

‘Nuestra colección se contrae a los romances *viejos*, entendiéndose por tales:

1º. Aquellos cuya existencia en el siglo XV consta de un modo positivo.

2º. Todos aquellos que, impresos en la primera mitad del siglo XVI, ya en el Cancionero General de 1511, ya en el Cancionero de Romances de Amberes, ya en las tres partes de la Silva de Zaragoza, ya en pliegos sueltos góticos, ya en cualquier otro libro, presentan los caracteres de la plena objetividad épica o del lirismo popular...

3º. Los romances que, recogidos modernamente de la tradición oral, en mejor o peor estado de conservación, pueden considerarse como variante de los viejos o presentan un tipo análogo a ellos. En esta parte hay que proceder con cautela, para no confundir lo popular con lo vulgar, ni tampoco con las reminiscencias literarias que han llegado al pueblo más de lo que se piensa.

La cita está sacada de Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, XI, *Tratado de los romances viejos*, Madrid, Librería de Perlado, Paez y Cia., 1914, pp. 129-130.

⁷⁸² El fragmento es el siguiente:

Aquel navío que aparece no supo, no, nunca navegar.

2 Al cabo de cuatro semanas no tuvo con qué alimentar.

.....

La suerte cayó a los pobres y el cuello van, van a degollar.

4 Los pobres se echan de rodillas y al cielo quie, quie, quieren implorar.

Se interpretaba repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Por lo demás, Chacón hace un encomiable estudio de cada uno de los temas romancísticos de los que da a conocer una versión cubana, comparando los textos conocidos hasta entonces del romance en toda la geografía panhispánica y ofreciendo también una perspectiva diacrónica de cada uno de dichos temas, por más que, como señalara Diego Catalán, tanto Chacón como Carolina Poncet anduvieran un tanto desorientados en comparatismo intertextual pan-hispánico⁷⁸³.

También en 1914, poco después de aparecer en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* el referido artículo “Romances tradicionales en Cuba”, Chacón publicó “Nuevos romances en Cuba” en la *Revista Bimestre Cubana*⁷⁸⁴, dando a conocer las primeras versiones cubanas de dos romances: el de *Conde niño* (11.C.1), al que se refiere habitualmente como *El conde Olinos*, y el de *Gerineldo*, en una versión peculiar (v. el capítulo VIII.8 de esta tesis doctoral) con dos versos del tema de *La condesita* y un final prosificado con el tema de *El conde preso* (9.C.3). Ambas fueron recogidas a niños cubanos en más de una recitación⁷⁸⁵. En este artículo Chacón modernizaría sus criterios de edición, ofreciéndonos ya una detallada información de la identidad de sus informantes, así como de la fecha y el lugar de la recolección.

De este artículo es también de destacar la filiación andaluza que Chacón apuntaba para la mayor parte de las versiones cubanas recogidas hasta entonces, sin un estudio comparativo en profundidad al respecto. Fue el primero que inauguró el hábito de emparentar, con criterios fundamentalmente subjetivos y más o menos arbitrarios, la tradición cubana con la de una región peninsular en concreto, que después continuarían Alejo Carpentier, quien la emparentaría con Extremadura, o de Maximiano Trapero, obsesionado con la

⁷⁸³ Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., p. 81.

⁷⁸⁴ José María Chacón y Calvo, “Nuevos romances en Cuba”, en *Revista bimestre cubana*, 9 (1914), pp. 199-210.

⁷⁸⁵ Chacón nos informa de dos finales prosificados distintos narrados por el informante del tema de *Gerineldo*, el niño Ángel Saldaña, en recitaciones de días diferentes. Recogió el tema en compañía de Pedro Henríquez Ureña, compañero habitual de excursiones folclóricas y quien primero conoció la existencia de dicha versión en los labios pueriles de Ángel Saldaña. Respecto al tema de *Conde niño*, Beatriz Mariscal ha rescatado del Archivo Menéndez Pidal una carta enviada por Chacón a Pidal con una segunda recitación del tema realizada por la misma informante, la niña Heliodora Puigcerver, v. Beatriz Mariscal., ob. cit., p. 77. Editamos el texto de *Conde niño* fundiendo ambas para completarlo, pues las variantes de las recitaciones son claramente productos de las lagunas de memoria de la niña informante en cada una de las mismas, que le llevaron a recordar nuevos versos y a omitir otros.

exclusiva herencia canaria para el romancero cubano de tradición oral moderna, como se detallará *infra* en esta tesis doctoral.

VI.7. JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO: RESIDENCIA EN MADRID DESDE 1918.

A partir de 1918 Madrid se convirtió en la residencia habitual de Chacón al ser nombrado secretario de la Legación Diplomática Cubana en la península ibérica; por ello, y aunque sus visitas a su tierra natal se sucedieran regularmente, sus siguientes contribuciones al estudio del romancero tendrían lugar en España. La primera de ellas en el Ateneo de Madrid donde dictó la noche del 12 de abril de 1919 una conferencia con el título de “Figuras del Romancero: el conde Olinos”⁷⁸⁶, en la que dio a conocer una versión de dicho romance (11.C.2)⁷⁸⁷, cuyo texto es muy similar al de “Nuevos romances en Cuba”, pero que editamos no obstante de manera independiente al ser diferente el informante, pues el polígrafo cubano especificó que fue cantado por varios niños en una rueda, lo que dejaría constancia de que la versión formaría parte del repertorio infantil de la provincia habanera como texto ritualizado. En la conferencia Chacón hizo un estimable estudio del tema, que él consideraba entonces de los más raros de la tradición oral cubana y americana, emparentándolo con el de *Tristán e Iseo* y examinando sus ramificaciones en la tradición oral panhispánica.

Tres años más tarde, en 1922, los estudios seminales de Chacón y Calvo sobre romancero, junto al resto de sus estudios sobre literatura cubana, fueron agrupados y reeditados de nuevo bajo el título *Ensayos de Literatura cubana* por la editorial Saturnino Calleja de Madrid. En dicha obra se volvieron a reeditar, revisados y corregidos, sus trabajos “Los orígenes de la poesía en Cuba”⁷⁸⁸ y “Romances tradicionales en Cuba”⁷⁸⁹; incorporando a este último la

⁷⁸⁶ José María Chacón, “Figuras del Romancero: el conde Olinos”, conferencia leída el 12.4.1919 en el Ateneo de Madrid; publicada siete años más tarde en *Archivos del Folklore Cubano*, II:1 (1926), pp. 36-46.

⁷⁸⁷ Chacón, *ibid.*, p. 44, explica la manera en que se cantaba el romance en un juego infantil:

La iban cantando los niños formando una gran rueda; cuando comenzaba el diálogo, muy corto casi siempre, se detenía el baile y hablaba uno solo de los niños; continuaba después el acompasado movimiento de los que formaban la rueda, que era como el coro de la esbozada acción dramática.

⁷⁸⁸ El artículo se reedita con una ligera modificación en el epígrafe con que se intitula: “Los orígenes de la poesía cubana”, en José María Chacón, *Ensayos de Literatura cubana*, Madrid, Saturnino Calleja, 1922, pp. 17-82.

versión del tema de *Gerineldo* –junto a un estudio de dicho tema– que publicara en “Nuevos romances en Cuba”⁷⁹⁰ y la de *Conde niño* que presentó en la conferencia leída en el Ateneo de Madrid⁷⁹¹, también con el respectivo estudio del romance. Además en *Ensayos de Literatura cubana* daría a conocer un nuevo texto del tema de *Escogiendo novia*, que Chacón ya entonces intuía como romance artístico que imitaba las formas tradicionales. Respecto a su reedición de ambos trabajos, de nuevo padecen el defecto de no incluir los datos de los informantes, ni su identidad ni su edad, ni tampoco las fechas de recolección. Tampoco editó Chacón los registros musicales de los romances, que sí aparecían en “Romances tradicionales en Cuba”. Es de destacar que las correcciones y las revisiones mejoraron apreciablemente los estudios de cada uno de los temas romancísticos, pero en cambio Chacón suprimió gran parte de los datos de campo y de los pormenores de las encuestas en Cuba que aparecían en la edición primigenia de “Romances tradicionales en Cuba”, prescindiendo de una información valiosísima para el estudio del romancero cubano de tradición oral. Es por ello que hemos optado en la presente tesis doctoral por citar la edición primigenia de 1914 y no la corregida y revisada por el autor en 1922, pues la consideramos más pertinente para el estudio en particular del romancero cubano de tradición oral moderna, si bien para cualquier estudio del romancero en general es en cambio preferible la de 1922.

VI.8. LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD DEL FOLKLORE CUBANO Y LA CREACIÓN DE LA REVISTA *ARCHIVOS DEL FOLKLORE CUBANO*⁷⁹²

José María Chacón y Calvo fue el principal artífice de la fundación de la Sociedad del Folklore Cubano, que tan insistentemente había reclamado en

⁷⁸⁹ En su reedición en *Ensayos de Literatura cubana* el título de este trabajo también muda respecto al primigenio: pierde la mención geográfica y se reduce a “Romances tradicionales”, pp. 83-186.

⁷⁹⁰ José María Chacón, “Nuevos romances en Cuba”, ob. cit.

⁷⁹¹ José María Chacón, “Figuras del Romancero: el conde Olinos”, ob. cit.

⁷⁹² Una amplia información sobre todo lo concerniente a la creación y existencia tanto de la Sociedad del Folklore Cubano como de la revista *Archivos del Folklore cubano*, y en especial de la relación entre Fernando Ortiz y José María Chacón y Calvo, puede encontrarse en María Eugenia Mesa Olazábal, “José María Chacón y Calvo y Fernando Ortiz: Sociedad del Folklore Cubano y la revista *Archivos del Folklore Cubano*”, en *Catauro. Revista cubana de antropología*, IX:17 (2008), pp. 74-98, trabajo que la autora, generosa y gentilmente, me permitió consultar varios años antes de su publicación, razón por la que le expreso mi gratitud y reconocimiento.

sus publicaciones, como parte de la necesaria Sociedad Folclórica Americana que tantas veces reivindicaría Chacón a lo largo de su obra. Como punto de partida, en 1922 obtuvo el apoyo económico e institucional de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes de Cuba para realizar un viaje a lo largo de toda la isla recogiendo materiales folclóricos y tratando de organizar grupos que acopiaran y estudiaran el acervo tradicional de la isla. Una vez establecidos dichos grupos pioneros, sus esfuerzos se centraron en la creación de una institución que estudiara los materiales folclóricos que previsiblemente comenzarían a recolectarse. Como las tareas diplomáticas de Chacón le obligaban a pasar grandes temporadas en España y le hubieran imposibilitado la labor de ejercer con diligencia la dirección dicha entidad, procuró también influir en que la presidencia de la misma recayera en la figura adecuada. Finalmente la Sociedad del Folklore Cubano tuvo como primer presidente al otro impulsor y cofundador junto a Chacón del proyecto, Fernando Ortiz, sin cuya participación decisiva quizá no hubiera alcanzado ni la adhesión de los intelectuales de la época ni la transcendencia que finalmente obtuvo. Fernando Ortiz, director de la *Revista Bimestre Cubana*, era una de las figuras intelectuales más brillantes, prestigiosas e influyentes del momento y sus estudios de etnología sobre los negros en Cuba⁷⁹³ contenían abundantes materiales folclóricos. Encabezados por Chacón y Ortiz, un numeroso grupo de intelectuales cubanos⁷⁹⁴ se reunió en la Sociedad Económica de Amigos del

⁷⁹³ Entre la nutrida obra de Fernando Ortiz al respecto cabe resaltar: *Hampa afro-cubana. Los negros brujos: apuntes para un estudio de etnología criminal*, Madrid, Librería de F. Fe, 1906; *Superstizioni criminose in Cuba*, Torino, Archivio di Psichiatria, 1906; *Entre cubanos: psicología tropical*, París, P. Ollendorf, 1913; *Hampa afrocubana. Los negros esclavos: estudio sociológico y de derecho público*, La Habana, Revista Bimestre Cubana, 1916; "La fiesta afrocubana del Día de Reyes", en *Revista Bimestre Cubana*, XV (1920), pp. 5-26; "Los cabildos afrocubanos", en *Revista Bimestre Cubana*, XVI (1921), pp. 5-39. Otros estudios del mismo autor posteriores a la fundación de la Sociedad del Folklore Cubano son, entre otros: *Un catauro de cubanismos, apuntes lexicográficos*, La Habana, 1923; *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1924; *La "clave" xilofónica de la música cubana; ensayo etnográfico*, La Habana, Molina, 1935; *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar; advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales: su etnografía y su transculturación*, La Habana, J. Montero, 1940; *Las cuatro culturas indias de Cuba*, La Habana, Arellano, 1943; *La música y los areitos de los indios de Cuba*, La Habana, Lex, 1948; *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación, 1950; *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación, 1951; *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vol., La Habana, Ministerio de Educación, 1952-1955 y *La transculturación blanca de los tambores negros*, Caracas, Separatas de Archivos Venezolanos de Folklore, 1952.

⁷⁹⁴ Dejó constancia de los asistentes, la plana mayor de la intelectualidad cubana del momento, la crónica de la fundación de la sociedad publicada en el *Diario de la Marina* de La Habana:

País de La Habana el 6 de enero de 1923 para crear la Sociedad del Folklore Cubano. El *Diario de la Marina* de La Habana dio cuenta dos días más tarde, el 8 de enero de 1923, de la celebración del acto fundacional en el que se otorgó a Chacón un incuestionable protagonismo:

Iniició el cambio de impresiones sobre la orientación de la nueva Sociedad el Dr. Chacón, quien dio cuenta de su viaje por varias ciudades interesantísimas de Cuba (Camagüey, Bayamo, Trinidad, Sancti Spiritus, etc.) a donde había ido, como comisionado de la Secretaría de Instrucción Pública para iniciar la obra de recopilación Folklórica. Refirió el Dr. Chacón cómo había estimado insuficiente, para tan vasta labor, el esfuerzo individual y como el ambiente generoso, de alto sentido de cultura que encontró en esas ciudades le permitió organizar los primeros grupos folklóricos de Cuba que ya han empezado de manera inteligente y entusiasta la obra de acopio y estudio de nuestro casi desconocido caudal folklórico. Tuvo el Dr. Chacón un cálido elogio para la obra inicial de esos grupos y dio cuenta de la organización de nuevas delegaciones en otras ciudades de Cuba: en Pinar del Río, en Manzanillo, en Bayamo, en Santiago de Cuba. Tuvo también palabras de vivo reconocimiento para la Secretaría de Instrucción Pública⁷⁹⁵ que de manera tan eficaz había apoyado la causa del folklore cubano, y para la Sociedad Económica de Amigos del País [...] leyó el Dr. Chacón y Calvo las bases del nuevo instituto que fueron aprobadas después de algunas observaciones...⁷⁹⁶

Las bases del estatuto aprobado fueron redactadas por el propio Chacón. La nueva sociedad folclórica se estructuró en secciones dirigidas por figuras de

El acto fue presidido por el Dr. Enrique José Varona, a quien acompañaron en la mesa presidencial Monseñor Arteaga, que asistía por sí y en representación del señor obispo de La Habana, el Dr. Antonio Iraizoz, Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Dr. Fernando Ortiz, director de la *Revista Bimestre Cubana* y el Dr. José María Chacón, iniciador de la reunión y fundador de los primeros grupos folklóricos de Cuba.

Una selectísima representación de escritores, artistas, profesores, vimos en la vieja sala de retratos de la Económica, el mejor ambiente para una Sociedad de estudios tradicionales. Allí estaba la señora de Zayas Bazán, las señoritas Carolina Poncet, Isis Ortiz y Lydia Cabrera, los señores Ramón A. Catalá y Néstor Carbonell, representantes en la reunión de la Academia Nacional de Artes y Letras, que con gran entusiasmo se ha adherido a los fines de la nueva Sociedad, Ramiro Guerra, Francisco de P. Coronado, Manuel Pérez Beato, el maestro Gaspar Agüero, Antonio Cosculluela, Israel Castellanos, Adrián del Valle, Joaquín Llaverías, Francisco González del Valle, que ostentaba la representación de *Cuba Contemporánea*, José A. Fernández de Castro, Emilio Teuma, J. L. Marinello, Calixto Masó, Mariano Brull, Rubén Martínez Villena, Enrique Serpa, Emilio Roig, José Luis Fonts, Antero Serra y algunos otros cuyos nombres no pudimos anotar. Excusaron su asistencia y expresaron su adhesión al Sociedad los Dres. Manuel Sanguily, Carlos M. de Céspedes, Carlos de la Torre, Antonio S. de Bustamante, Rafael Montoro, Juan M. Dihigo, Alfredo M. Aguayo, Evelio R. Lendián, el poeta Gustavo S. Galarraga y el Dr. Salvador Salazar.

“Noticia de la Fundación de la Sociedad del Folklore Cubano”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 8.1.1923; reproducido bajo el título “Fundación de la Sociedad del Folklore Cubano”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 1:1 (1924), pp. 91-93.

⁷⁹⁵ Chacón elogia varias veces la figura de Francisco Zayas y Alonso, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, como impulsor fundamental desde su cargo institucional de los estudios del folclore cubano. La Sociedad del Folklore Cubano recién creada le nombró “primer socio de honor del folklore cubano”.

⁷⁹⁶ “Noticia de la Fundación de la Sociedad del Folklore Cubano”, ob. cit., p. 92.

probada valía: la de literatura estuvo a cargo de Carolina Poncet, Fernando Ortiz dirigió la de derecho, la de música fue presidida por Gaspar Agüero⁷⁹⁷ y la de medicina popular por el Dr. Tamayo⁷⁹⁸ y Manuel Pérez Beato⁷⁹⁹. De la Junta de Gobierno de la Sociedad formaron parte figuras relevantes del folclore y el pensamiento cubano y Fernando Ortiz fue su primer presidente. El objetivo esencial de la Sociedad del Folklore Cubano era el estímulo de las iniciativas folclóricas en la isla y el acopio y estudio de todos los materiales del acervo folclórico cubano y continental. El punto III de los estatutos de la sociedad establecía la integración en la Sociedad del Folklore Cubano de los grupos folclóricos pioneros promovidos por Chacón y regulaba su funcionamiento. El punto IV instituía la creación de una publicación periódica que identificara a la recién creada sociedad y fuera su órgano de difusión, y que divulgara tanto los estudios folclóricos de carácter local y continental como los progresos de la disciplina en el orbe. Surgió así la revista *Archivos del Folklore Cubano* cuyo primer número apareció en enero de 1924; en él se incluye, bajo el título “Esta revista cubana”⁸⁰⁰ y con fecha de seis de enero, una declaración de intenciones sobre los objetivos de la publicación:

Esta revista cubana nace modestamente, sin pretensiones excesivas. Más que el exponente de un notable progreso que hubiere alcanzado Cuba en esa rama de los conocimientos humanos, que universalmente se llama hoy del folklore, quiere ser esta publicación un estímulo para las iniciativas folklóricas cubanas, un recuerdo de los adelantos ya obtenidos y un órgano de colaboración y cambio de ideas y noticias entre los que en Cuba gustan de escudriñar el pasado, de saborear los frutos del saber popular y de curiosear el alma de nuestro pueblo en lo que tiene de más propio y tradicional.⁸⁰¹

Estos objetivos se establecían ya desde el principio como un proyecto a largo plazo ya que los redactores del artículo de presentación que inauguraba la revista eran plenamente conscientes de las dificultades que iban a arrastrar durante su corta, aunque ubérrima vida, tanto la revista *Archivos del Folklore Cubano* como la propia Sociedad de la que era órgano difusor:

La tarea no es para un solo estudioso, ni acaso para una generación; pero el abandono en que hasta ahora se ha tenido por los cubanos el rico yacimiento

⁷⁹⁷ El Dr. Gaspar Agüero era autor de obras sobre la música popular cubana.

⁷⁹⁸ El Dr. Tamayo fue rector de la Universidad de La Habana.

⁷⁹⁹ Manuel Pérez Beato fundó el periódico *El Curioso Americano*.

⁸⁰⁰ “Esta revista cubana”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 1:1 (1924), pp. 5-8.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.5.

de su propio folklore, debe de cesar. Cuando los estudios y colecciones folklóricas alcanzan ya a los más remotos países, es una indisculpable dejadez, que no bastan a explicar las conmociones de nuestra conturbada vida política, la pobreza del acervo folklórico cubano, como la del antillano en general.⁸⁰²

La revista tuvo serios problemas económicos ya desde el principio, cuestionando incluso la viabilidad de su aparición. Por más que Fernando Ortiz costeara de su propio bolsillo los primeros números dada la falta de presupuesto para financiarla, en numerosas ocasiones la edición de la revista no salió de la imprenta con la periodicidad programada, entre otras razones por la falta de solvencia financiera. En 1927 Ortiz se vio imposibilitado económicamente de seguir siendo el mecenas de la revista. Como presidente de la Sociedad del Folklore Cubano decidió al año siguiente una reorganización en la institución para reducir gastos: disminuyó el número de directivos, prescindiendo de aquellos cuyo interés folclórico dejaba bastante que desear, a la vez que fue reconocida a Ortiz la propiedad de la revista (exigencia editorial para seguir publicándola), pasando él mismo a editarla por su cuenta con una periodicidad trimestral, restringiendo el papel de la entidad folclórica al de proporcionar los contenidos de la misma. A pesar de la reforma de los estatutos, Ortiz se mostraría especialmente crítico con el funcionamiento de la Sociedad, creada pomposamente con un gran entusiasmo inicial pero inoperante en la práctica por una progresiva desidia de sus asociados, como deja bien de manifiesto la correspondencia entre Ortiz y Chacón:

Lo único que ha cambiado algo es la estructura de la Sociedad de Folklore, pero supongo que seguirá siendo casi una ficción, y en la forma que venía existiendo resultaba una ficción enojosa, pues dificultaba tratar el negocio editorial de la revista y no había garantías para el futuro, en caso de que hubiera algún descontento que no aprobara la conducta del presidente. En la forma actual está independiente la revista de la Sociedad, aunque íntimamente engranada una y otra a todos los intereses comunes con lo cual estamos todos satisfechos y sobre todo, queda consolidada económicamente la publicación de la revista.⁸⁰³

A pesar de ello tanto Chacón como Ortiz eran conscientes del crucial papel que desempeñaba la revista para los estudios folclóricos en Cuba: así lo resaltaba Ortiz en la carta de enero de 1928 que envió a Chacón, quien seguía

⁸⁰² *Ibid.*, p.8.

⁸⁰³ Zenaida Gutiérrez Vega, *Fernando Ortiz en sus cartas a José M. Chacón*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982, p.81.

desempeñando en Madrid funciones diplomáticas, al solicitarle nuevos artículos para la revista:

para que esta sea en realidad un archivo con todo el material folklórico posible, evitándole a los folkloristas, y sobre todo a los extranjeros, emplear mucho tiempo en búsquedas o el ignorar trabajos importantes.⁸⁰⁴

A finales de la década de los veinte Cuba vivió una época de convulsiones políticas como consecuencia de la dictadura de Machado. Fernando Ortiz, ante la barbarie del régimen, decidió autoexiliarse en los Estados Unidos en 1930. Su salida de la isla supuso también el fin tanto de la Sociedad del Folklore Cubano como de la revista *Archivos del Folklore Cubano*.

Del entusiasta proyecto fundacional de la Sociedad del Folklore Cubano queda como beneficio y logro más relevante la publicación de los diecinueve números de la revista, desde enero de 1924 hasta diciembre de 1930, en los que figuras tan destacadas como Fernando Ortiz, Carolina Poncet, Sofía Córdova de Fernández o José María Chacón, entre otros muchos, publicaron algunos de los trabajos seminales sobre el folclore cubano. Por lo que respecta al estudio del romancero, buena parte de los estudios primigenios sobre la tradición oral romancística cubana vieron la luz en las páginas de la publicación; basta tan solo ojear la bibliografía que acompaña a esta tesis doctoral: artículos de Poncet⁸⁰⁵, Chacón⁸⁰⁶, Carlos A. Castellanos⁸⁰⁷, Sofía Córdova de Fernández⁸⁰⁸, Aurelio M. Espinosa⁸⁰⁹ o Herminio Portell Vilá⁸¹⁰, enriquecieron el conocimiento del romancero panhispánico gracias a su presencia en la revista.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ Carolina Poncet: "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", ob. cit.; "Romances de Pasión. Contribución al estudio del Romancero", ob. cit.

⁸⁰⁶ José María Chacón y Calvo: "Cuestionario de literatura popular cubana", en *Archivos del Folklore Cubano*, I:1 (1924), pp. 9-37; "Romance de la dama y el pastor", en *Archivos del Folklore Cubano*, I:4 (1925), pp. 289-297; "Figuras del romancero: *El Conde Olinos*", en *Archivos del Folklore Cubano*, II:1 (1926), pp. 36-46.

⁸⁰⁷ Carlos A. Castellanos, "El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba", en *Archivos del folklore cubano*, II:2 (1926), pp. 131-136.

⁸⁰⁸ Sofía Córdova de Fernández: "El folklore del niño cubano", en *Archivos del Folklore cubano*, I:3 (1925), pp. 248-270; I:4 (1925), pp. 356-373; II:1 (1926), pp. 72-82; II:2 (1926), pp. 159-168; II:3 (1926), pp. 247-264; II:4 (1927), pp. 369-386; III:1 (1928), pp. 55-78; III:3 (1928), pp. 257-274; III:4 (1928), pp. 59-76; IV:1 (1929), pp. 72-89.

⁸⁰⁹ Aurelio M. Espinosa, "El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba" en *Archivos del Folklore cubano*, V:3 (1930), pp. 193-198.

⁸¹⁰ Herminio Portell Vilá, "Catalina y el marinero", en *Archivos del Folklore cubano*, II:3 (1926), pp. 268-270.

Aunque en 1934, fenecida ya la dictadura de Machado, José María Chacón, desde su cargo de director de Cultura del Ministerio de Educación, hizo tenaces intentos para que *Archivos del Folklore Cubano* se editara de nuevo en una segunda etapa, sus esfuerzos toparon siempre con la falta de entusiasmo de la Administración. Ni siquiera fue ejecutada la resolución gubernamental de marzo de 1937⁸¹¹, promulgada a raíz de la estancia en Cuba de Ramón Menéndez Pidal, que otorgaba una subvención a la revista para que esta apareciera de nuevo. La disposición quedó en letra muerta y durmió para siempre en el olvido.

VI.9. LOS ESTUDIOS DE CHACÓN Y CALVO PUBLICADOS EN *ARCHIVOS DEL FOLKLORE CUBANO*

El estudio con el que se inició la revista *Archivos del Folklore Cubano* fue el “Cuestionario de Literatura popular cubana” de José María Chacón y Calvo⁸¹², en el que proponía un manual de encuesta folclórica para Cuba con los *incipit* de los temas que previsiblemente podrían encontrarse en su tradición oral. Para la redacción del cuestionario Chacón tomó como modelo el trabajo de María Goyri “Romances que deben buscarse en la Tradición Oral”⁸¹³, y los

⁸¹¹ Resolución de marzo de 1937 firmada por el secretario de Educación Fernando Sirgo el 9 de agosto de ese año y amparada por el Decreto-Ley nº 283. Otorgaba una partida presupuestaria para los *Archivos del Folklore Cubano*, “publicada bajo dirección de Fernando Ortiz, cuya propiedad aparece inscrita a su nombre, revista que alcanzó justo crédito internacional, pudiera continuar recopilando y avalando las investigaciones realizadas, contribuyendo así a una afirmación de la cubanidad” y resolvía “subvencionar a los *Archivos del Folklore Cubano*, como órgano de la Comisión Nacional de Folklore, con la cantidad de mil pesos, que se tomarán del capítulo VII, artículo I, para premios, concursos, exposiciones, representaciones teatrales, etc., y que se pagarán en plazos trimestrales.” La citas proceden de un documento que se encuentra en el Archivo Literario de José María Chacón y Calvo en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, folio 7122. El documento ha sido recuperado por María Eugenia Mesa Olazábal, v. su artículo “José María Chacón y Calvo y Fernando Ortiz: Sociedad del Folklore Cubano y la revista *Archivos del Folklore Cubano*”, ob. cit., p. 97.

⁸¹² José María Chacón y Calvo, “Cuestionario de literatura popular cubana”, en *Archivos del folklore cubano*, I:1 (1924), pp. 9-37.

⁸¹³ María Goyri, “Romances que deben buscarse en la tradición oral”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (1906), pp. 374-386; y 11(1907), pp. 24-36. Chacón y Calvo reconoció varias veces la deuda que su cuestionario tenía con dicho artículo de María Goyri; quizá la más emotiva de ellas sea la que aparece en el artículo “Una gran folklorista: doña María Goyri de Menéndez Pidal”, con el que Chacón anunciaba en Cuba, con un rendido tributo de admiración y cariño hacia María Goyri, la triste noticia del deceso de la ejemplar investigadora española. Dicho artículo se publicó el 5.12.1954 en el *Diario de la Marina* de La Habana, en la sección “Hechos y comentarios”, p. 1C, y en él se puede leer:

el cuestionario folklórico, en el aspecto de los romances tradicionales, que publiqué en el primer número de los *Archivos del Folklore Cubano* (1923), lo basé en buena parte

apuntes personales elaborados por Carolina Poncet y el mismo Chacón para sus propias investigaciones.

Además de un copioso y nutrido repertorio de primeros versos romancísticos para despertar la memoria de los portadores de la tradición oral, Chacón incluía una serie de principios y consejos a observar por todos aquellos recolectores que llevaran a cabo encuestas folclóricas: entre ellos, establecía que ningún recopilador debería alterar lo que oía del narrador, respetando su gramática, su lógica y su espíritu; así mismo indicaba la necesidad de que los recolectores fijaran los siguientes datos en las encuestas: el nombre del informante, su edad, su localidad natal, cuánto tiempo hacía que el informante aprendió lo referido y dónde tuvo lugar, si lo leyó en algún libro o alguien se lo enseñó y, en este último caso, quién fue y de dónde era. Advierte también Chacón de la inconveniencia de ofrecer dinero a posibles informantes, lo que, a la postre, podría ser contraproducente:

El folklorista necesita más que nadie de la buena fe. Más que con dádivas (en ocasiones peligrosas porque pueden despertar la codicia y mover al narrador a inventar enredos, patrañas y mentiras) es con la buena fe, es con la ingenuidad y la humildad, como se gana al pueblo para el folklore⁸¹⁴

Chacón aconsejaba evitar en las encuestas las preguntas abstractas e intentar refrescar la memoria de los informantes recordándoles posibles *incipit* de los temas buscados o elementos plásticos lo suficientemente identificadores

en esa verdadera guía de investigación romancística, que, con un título muy modesto, “Romances que deben buscarse en la tradición oral”, publicó la insigne folklorista.

⁸¹⁴ José María Chacón, “Cuestionario de literatura popular cubana”, ob. cit., p. 10. Buen ejemplo de la inconveniencia de ofrecer dinero en las encuestas folclóricas es la investigación que en 1914 y 1915 llevara a cabo J. Alden Mason en Puerto Rico bajo los auspicios de la New York Academy of Sciences y el Gobierno de Puerto Rico, cuyo fin era compilar de forma sistemática el material folclórico portorriqueño. Por las zonas rurales borinqueñas por donde el profesor Mason realizaba sus encuestas se extendería rápidamente la información de que un forastero estadounidense pagaba dinero a quien le cantara canciones campesinas, le contara cuentos o le dijese adivinanzas, dando lugar a que numerosos avispados, más o menos menesterosos, inventaran todo tipo de “enredos, patrañas y mentiras” (vienen bien al caso las palabras de Chacón) para beneficiarse pecuniariamente de la visita de Mason. En una estancia que llevé a cabo en Puerto Rico en 2002 pude oír algunas de las grabaciones efectuadas por Mason y pude comprobar las invenciones disparatadas y el apócrifo material folclórico que contenían. De hecho el propio Alden Mason reconocería que pese haber contado con la colaboración retribuida de algunas personas “de reconocida reputación en el conocimiento folclórico” (el entrecomillado es nuestro), la mayor parte del material folclórico seleccionado lo escribieron los niños de las escuelas públicas; v. J. Alden Mason, *Folklore puertorriqueño I. Adivinanzas*, ed. Aurelio M. Espinosa, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pp. 9-11.

de los mismos. Por último, afirmaba de manera rotunda, refiriéndose a la práctica encuestadora, que en el folclore nada sobra:

Aunque los datos que facilite el narrador sean muy conocidos, no deben desecharse nunca: lo que no tiene interés estético, quizá lo pueda tener filológico o histórico. En el folclore nada sobra.⁸¹⁵

La siguiente contribución de Chacón al estudio del romancero publicada en *Archivos del folclore cubano* fue el artículo "Romance de la dama y el pastor"⁸¹⁶, en el que, aunque incluía un interesante estudio comparatista del tema, lo verdaderamente relevante era que daba a conocer la única versión (14.C.1) recogida en Cuba hasta la fecha de dicho romance, el primero documentado con el que el romancero hace su aparición en la historia⁸¹⁷. Esta versión cubana dada a conocer por Chacón en 1925 en *Archivos del Folclore Cubano* fue remitida en copia mecanografiada a Ramón Menéndez Pidal un año antes con algunas variantes textuales y una identidad diferente del informante⁸¹⁸. El texto que se edita en esta tesis doctoral es básicamente el del artículo de *Archivos del Folclore Cubano*, por dos razones (que por supuesto admiten discusión): la primera, porque en principio debería estar más cuidado un texto que iba a aparecer impreso (y además en la revista que era la niña mimada de Chacón) que una copia mecanografiada de carácter privado y cuyo fin no era en principio ser editada; y la segunda, que la versión de la revista es un año posterior a la nota mecanografiada, por lo que Chacón habría podido tener más tiempo para solventar las dudas, corregir los errores y reproducir el texto que se ajustara más fielmente a la versión de la informante.

El último de los trabajos de Chacón publicado en la revista fue la reproducción de la conferencia "Figuras del Romancero: el conde Olinos"⁸¹⁹,

⁸¹⁵ José María Chacón, "Cuestionario de literatura popular cubana", ob. cit., p. 10.

⁸¹⁶ José María Chacón, "Romance de la dama y el pastor", ob. cit.

⁸¹⁷ E. Levi, "El romance florentino de Jaume de Olesa", en *Revista de Filología Española*, XIV (1927), pp. 134-160.

⁸¹⁸ Podemos ver dicha copia manuscrita reproducida en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Tomo XI. *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, Madrid, Gredos, 1977-1978, lámina 57. Según dicha copia manuscrita, fechada en 1924, la recitadora de la versión sería Elvira Pino de Primelles; en el artículo de *Archivos del Folclore Cubano* el nombre de la recitadora es Elisa Porro de Primelles. Ambas copias, de la misma recitación, presentan además variantes textuales en el estribillo y en los versos del romance.

⁸¹⁹ José María Chacón, "Figuras del Romancero: el conde Olinos", ob. cit.

que pronunció en Madrid el 12 de abril de 1919 y de la que ya nos hemos ocupado *supra*.

VI.10. LAS ENCUESTAS ROMANCÍSTICAS DE MENÉNEZ PIDAL Y CHACÓN POR TIERRAS CUBANAS Y OTRAS CONTRIBUCIONES DE CHACÓN AL ESTUDIO DEL ROMANCERO

Las relaciones entre José María Chacón y el matrimonio formado por Ramón Menéndez Pidal y María Goyri se iniciaron en 1913, cuando el entonces joven Chacón remitió a Menéndez Pidal en sucesivos envíos copia de los trabajos que iba publicando, en los que Chacón solicitaba opinión y consejo y le informaba del progreso de sus investigaciones folclóricas⁸²⁰. Si bien María Goyri recelaba en un principio de la capacidad de Chacón (y, como ya se ha señalado *supra* en esta tesis doctoral⁸²¹, también de la de Carolina Poncet)⁸²², estos primeros contactos epistolares fueron la semilla de una corriente de simpatía mutua que germinó a partir de 1918 cuando Chacón se estableció en Madrid como canciller agregado de la Legación de Cuba en la península ibérica; desde entonces Chacón y los Pidal cultivarían una amistad personal que duraría de por vida⁸²³, colaborando mutuamente los tres en sus estudios romancísticos, folclóricos y filológicos. Chacón se convirtió desde 1913 en el principal corresponsal de los Pidal en Cuba y contribuyó a engrosar los fondos del archivo romancístico que la pareja iba acopiando en su casa madrileña del Olivar de Chamartín. Esos fondos, que hoy forman parte del Archivo Menéndez

⁸²⁰ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, I, ob. cit., pp. 80-83.

⁸²¹ Véase el capítulo VI.2.

⁸²² En carta de María Goyri de 10 de julio de 1914 a Ramón Menéndez Pidal le comenta, a propósito de una supuesta rivalidad entre Chacón y Poncet, lo siguiente:

Parece que hay algo de rivalidad entre él [Chacón] y la Srta. Poncet, pues sin hacer referencia el uno al otro, publican los mismos romances en la misma Revista. Creo que él está mejor orientado que ella. Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, ob.cit., pp. 80-83.

Chacón, cuatro décadas más tarde, desmontaría definitivamente la posible rivalidad al reconocer de forma explícita que los estudios romancísticos de Carolina Poncet precedieron a los suyos:

En la investigación que la doctora Carolina Poncet, y una vez más quiero reconocer la precedencia de nuestra ilustre folklorista, y yo realizamos hace unas cuatro décadas. José María Chacón y Calvo, "Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia", en *Diario de la Marina*, La Habana, 5.9.1954, p. 4-D.

⁸²³ Véase Zenaida Gutiérrez Vega, *Corresponsales españoles de José M. Chacón*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, pp. 299-317.

Pidal, contienen las versiones cubanas recogidas por Chacón y sus correspondientes, en copias de las mismas enviadas periódicamente al matrimonio Pidal; un par de ellas, al no ser reproducidas por Chacón en ninguno de sus estudios, permanecieron inéditas hasta que Beatriz Mariscal las publicó en *Romancero General de Cuba*⁸²⁴: una versión del romance de *Conde niño* (11.C.4) y otra del de *Ricofranco* (15.C.7), en esta última con la madre del propio Chacón como informante. Beatriz Mariscal⁸²⁵ editó de nuevo como si fuera otra versión la del tema de *Conde niño* (11.C.1) que diera a conocer en su artículo “Nuevos romances en Cuba”. Parece que la profesora mejicana no se percató de que se trataba de una segunda recitación de la misma informante con mínimas variantes, que afectaban básicamente al *incipit*. Así mismo, entre esos materiales inéditos recogidos por Chacón y dados a conocer por Mariscal, se halla un texto con la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* precedida de la popular canción de tema taurino cuyo *incipit* es “Bartolo, húyele al toro”⁸²⁶ y una versión de la canción narrativa, con molde romancístico, *La muerte de Prim*⁸²⁷.

De la primera correspondencia con el matrimonio Pidal cabe destacar la información remitida por Chacón sobre la profusión de versiones prosificadas del tema de *Gerineldo* presentes en la tradición oral cubana⁸²⁸, característica que –como ha quedado de manifiesto *supra* en esta tesis doctoral– el folclore cubano compartiría con el de la República Dominicana.

Pero no solo Chacón envió a los Pidal versiones romancísticas cubanas, también les remitió otras contribuciones folclóricas procedentes de encuestas realizadas por el propio Chacón en Ciudad Real y entre la comunidad sefardí de la localidad marroquí de Arcila:

en dos ocasiones, en que sentí revivir mi folklorismo, le mandé, desde más cerca, lecciones de viejos romances. Una vez fue desde Alcila, la interesante ciudad marroquí de la zona española, otra desde Ciudad Real. En Alcila encontré tres generaciones fieles al romance. Un amigo sefardita, muy orgulloso de su vieja ascendencia hispana, me invitó a ir a su casa, al contarle que un rabino erudito me había desengañado de encontrar por allí romances tradicionales. “Esas canciones que usted dice se cantan en mi casa”. Y primero

⁸²⁴ Beatriz Mariscal, *Romancero General de Cuba*, ob. cit.

⁸²⁵ *Ibid.*, p.77.

⁸²⁶ *Ibid.*, p.211.

⁸²⁷ *Ibid.*, p.229.

⁸²⁸ Véase Zenaida Gutiérrez Vega, *Corresponsales españoles de José M. Chacón*, ob. cit., pp. 302-305.

su hijita, niña de pocos años, luego su madre política, fueron diciéndome, con una tonada muy sencilla, romances que eran indudablemente viejos. En Ciudad Real, fue un niño, que me pareció la última evolución del juglar, que decía por las calles: “una limosna y cantaré una oración”. Lo detuve un buen rato y con voz segura y armoniosa me cantó viejos romances. Uno empezaba: “A cazar va el caballero...”⁸²⁹

En julio de 1936 España se vio envuelta en la última de las tragedias fratricidas omnipresentes en su historia. Menéndez Pidal resolvió abandonar el país junto a su familia⁸³⁰ hacia Burdeos aprovechando una invitación cursada por la universidad de dicha ciudad francesa y que el Gobierno de la República española había autorizado como viaje académico y cultural de interés nacional. Llegó a Burdeos junto a su mujer, su hijo Gonzalo, en edad militar, y su nuera en diciembre de 1936. Tras impartir clases en la Universidad de Burdeos, y en espera de que se aclarase la situación en España, Pidal aceptó la invitación que le cursó la Institución Hispano-Cubana de Cultura, a instancias de Fernando Ortiz, su presidente, y de José María Chacón, para dar un ciclo de conferencias sobre literatura española de carácter popular. A tal fin llegó a La Habana a principios de febrero de 1937 con el proyecto inicial de resolver el compromiso adquirido con la Institución Hispano-Cubana en seis semanas: leería seis conferencias, una por semana, con presentación a cargo de Carolina Poncet. Posteriormente Pidal pensaba regresar a Burdeos para decidir junto a su familia el futuro inmediato, contando con que esas semanas de ausencia resolverían la incertidumbre del destino final de Madrid, España y de una Segunda República que la familia Pidal creía sentenciada a una derrota inminente. Pero en marzo de 1937, mientras Pidal se encontraba en La Habana, su esposa, María Goyri, su hijo y su nuera negociaron con éxito desde Burdeos su entrada en la zona nacional, la España rebelde a la República, instalándose suegra y nuera en Segovia junto a su hija Jimena e incorporándose el hijo en edad militar al ejército de Franco. Se imponía la prudencia y Pidal optó por aceptar la invitación que le hizo José María Chacón, recién nombrado director

⁸²⁹ José María Chacón y Calvo, “Menéndez Pidal y su romancero hispánico”, en *Diario de la Marina*, 18 de agosto de 1954, p. 4; una mayor información respecto los romances sefardíes de Arcila recogidos por Chacón se halla en su carta al matrimonio Pidal de fecha 13 de marzo de 1934 en que les da cuenta de su hallazgo. Dicha carta ha sido publicada por Zenaida Gutiérrez-Vega, *Corresponsales españoles de José M^a Chacón*, ob. cit., pp. 312-313; v. también Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la...*, ob.cit., p. 167. Respecto a los romances recogidos en Ciudad Real, v. así mismo esta última obra, p. 123.

⁸³⁰ Para todo lo referente a lo acontecido a la familia Menéndez Pidal durante la guerra civil española, v. Diego Catalán, *El archivo del romancero patrimonio de la...*, ob.cit., pp. 177 y ss.

de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba para que prolongara su estancia en la isla antillana impartiendo el curso inaugural del recién creado Seminario de Investigaciones Filológicas de Cuba y la conferencia inaugural de la Catedra de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de La Habana, también de reciente creación. De todas estas actividades dio cuenta con enternecedora nostalgia Chacón en una conferencia, con el título de “Los días cubanos de Menéndez Pidal”⁸³¹, pronunciada más de veinte años después en la sesión inaugural del curso 1960-1961 del Instituto Cubano de Cultura Hispánica, celebrada en el Ateneo de La Habana el 14 de octubre de 1960.

Pero Pidal no tenía como único objetivo en Cuba cumplir con sus compromisos académicos, sino que también pretendía impulsar la recolección de temas romancísticos en la isla y recoger él mismo romances aprovechando cualquier oportunidad propicia; la ocasión surgió nada más llegar a tierras cubanas:

A poco de llegar a La Habana, la señora Enriqueta Comas le había proporcionado copia de algunos romances que ella había aprendido en su infancia en Santiago de Cuba y le instó a que visitara a sus parientes, que seguían residiendo en Santiago, pues eran también portadores de tradición.⁸³²

De los temas que componen la colección de romances que le proporcionó Enriqueta Comas, destaca especialmente la versión de *La mala suegra* (4.C.1), que junto a otro texto posteriormente recogido en Niquero (provincia de Granma) por los equipos del proyecto del *Atlas de la cultura popular cubana* constituyen las únicas versiones del romance documentadas en toda Hispanoamérica; además dicha colección consta de versiones del tema de *Delgadina* (2.C.11), de *La hermana cautiva* (13.C.2), de *Conde niño* (11.C.5), de *El marinero raptor* (23.C.1), del romance doble de *Gerineldo y La condesita* (9.C.2) y de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.9). Pidal debió de proporcionar copia de cada una a Carolina Poncet ya que estas versiones de Enriqueta Comas, a excepción de la de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.9), se encontraban entre los materiales con los que la folclorista cubana

⁸³¹ Se editó posteriormente como folleto, José María Chacón y Calvo, *Los días cubanos de Menéndez Pidal*, La Habana, Centro de Estudios Hispánicos “José María Chacón y Clavo”-Editorial CREART, 1995.

⁸³² Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, ob.cit., p. 202. Catalán aclara en nota que dicha información consta en las copias de los romances que Enriqueta Comas proporcionó a Pidal, así como en una carta remitida por Comas a don Ramón desde La Habana.

estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte, materiales que editó Mirta Aguirre bajo el título *Investigaciones y apuntes literarios*⁸³³, donde aparecieron reproducidas por primera vez, aunque sin mencionar que habían sido recolectadas por el maestro español. Beatriz Mariscal editó de nuevo este repertorio de Enriqueta Comas en su monografía *Romancero General de Cuba*, discriminando los textos reproducidos por Mirta Aguirre a favor de los originales conservados en el Archivo Pidal/Goyri, criterio que nosotros también hemos seguido en nuestra edición.

Aprovechando la forzada prórroga de la estancia de Pidal en Cuba, el Ministerio de Educación fundó la Comisión Nacional del Folklore Cubano, integrada inicialmente por Menéndez Pidal, Chacón y Fernando Ortiz⁸³⁴. En principio, los tres, junto a la doctora Poncet, iban a viajar a Santiago de Cuba y contactar con los parientes de la señora Comas⁸³⁵, pero a la postre serían únicamente Chacón y Pidal los que viajarían juntos a las provincias de Oriente y Camagüey, comisionados por la institución folclórica que se acababa de fundar para reorganizar los grupos folclóricos existentes y llevar a cabo una indagación folclórica:

Reorganizamos los grupos folklóricos de Santiago de Cuba y de Camagüey. Dio don Ramón en la Escuela Normal de Oriente una conferencia sobre el Romancero, con su prodigioso don de síntesis, y llevó a término indagaciones folklóricas, como las de la Colonia Escolar del Caney. Y en Camagüey, en donde dejamos constituido un nuevo grupo folklórico bajo la dirección de Felipe Pichardo Moya, amigo entrañable, maestro de la poesía y de la investigación literaria y arqueológica, en una escuelita que podríamos considerar más rural que urbana, encontró Menéndez Pidal buena cosecha de romances, conservados en las canciones de rueda [...] en la primavera de 1937 don Ramón Menéndez Pidal pudo recoger un buen número de versiones cubanas para su Romancero tradicional Hispano.⁸³⁶

Si para Chacón el balance de la comisión folclórica fue claramente positivo, para Pidal constituyó en cambio una inmensa decepción, como consta en la correspondencia que mantuvo al respecto con su familia, a pesar del optimismo y la ilusión con los que había emprendido las encuestas por el oriente cubano⁸³⁷, donde esperaba encontrar un buen filón de romances. La

⁸³³ Carolina Poncet y de Cárdenas, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit., pp. 627-645.

⁸³⁴ Véase José María Chacón, *Los días cubanos de Menéndez Pidal*, ob. cit., pp. 26-31.

⁸³⁵ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, ob.cit., p. 202.

⁸³⁶ José María Chacón, *Los días cubanos de Menéndez Pidal*, ob. cit., p. 28.

⁸³⁷ Véase Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, ob.cit., pp. 202-203.

breve estancia, de poco más de 48 horas, sirvió para constituir la sección folclórica de Santiago de Cuba y poco más. El 11 de abril pudo entrevistarse con los parientes de Enriqueta Comas, pero la cosecha resultó bastante parca: Dulce María Comas les cantó a él y a Chacón versiones de los romances de *Monja por fuerza* (27.C.5) y de *La molinera y el cura* (32.C.1), la única del tema documentada, tanto en Cuba como en Hispanoamérica, hasta esta tesis doctoral, que aporta un texto fragmentario del romance (32.C.2) que procede también de Santiago de Cuba. De vuelta para La Habana, Pidal y Chacón se detuvieron en Camagüey, donde constituyeron un nuevo grupo folclórico bajo la dirección de Pichardo Moya y recolectaron la única versión dada a conocer en Cuba hasta la presente tesis doctoral del tema del romancero vulgar *Madre, Francisco no viene* (31.C.1) y un fragmento del tema de *Ricofranco*⁸³⁸.

Aunque el proyecto de recolección de romances cubanos podía considerarse un fracaso, Menéndez Pidal trató de ver su lado positivo, según refiere su nieto Diego Catalán:

considerando que, a lo menos, eran prueba de la unidad, en su cultura, de los pueblos hispanos y de la indestructibilidad de la tradición oral.⁸³⁹

Del mismo modo que los temas tradicionales recitados por Enriqueta Comas a Pidal en solitario, los recolectados en compañía de Chacón y Calvo en el oriente cubano fueron publicados por Mirta Aguirre en la edición de las *Investigaciones y apuntes literarios* de Poncet, pero sin mención alguna a los recolectores. Como ya hemos comentado *supra*, es probable que Carolina Poncet hiciera una copia para uso personal de las versiones recogidas por Pidal y que, confundidos con el resto de sus papeles formados primordialmente por cosecha de la propia Poncet, Mirta Aguirre los editara como tal.

Finalmente, tras recibir el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Habana, Pidal abandonó Cuba el 5 de julio de 1937 y partió

⁸³⁸ El fragmento es el siguiente:

Si la mar fuera de tinta y la orilla de papel,
2 yo le escribiera una carta a la pobre de Isabel.
- Si lloras por padre y madre no los volverás a ver.
4 - No llores por padre ni madre, ni por interés tampoco,
sino por un puñal de oro que se ha perdido.

El fragmento fue recitado por María Ester Rodríguez, de 11 años. Fue recogido en Camagüey por Ramón Menéndez Pidal y José María Chacón y Calvo el 13 de abril de 1937. Fue reproducido en Beatriz Mariscal. *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 145.

⁸³⁹ Diego Catalán, *El archivo del romancero...*, ob.cit., p. 203.

hacia Estados Unidos invitado a la Columbia University de Nueva York a instancias de Federico de Onís. Concluyó así la aventura cubana de Pidal en un tiempo marcado por zozobras políticas y personales nada propicias para llevar a cabo investigaciones de ningún tipo y mucho menos folclóricas.

VI.11. ÚLTIMAS APORTACIONES DE CHACÓN AL ESTUDIO DEL ROMANCERO

La postrera contribución de Chacón a los estudios romancísticos data de 1954: el erudito cubano enriquecería el acervo del romancero tradicional cubano con la publicación en el *Diario de la Marina* de La Habana de los únicos versos recogidos en la isla antillana del tema de *La muerte del príncipe don Juan* (12.C.1), versión proporcionado por uno de sus colaboradores⁸⁴⁰. El romance apareció en la columna “Hechos y comentarios”, que regularmente publicaba en el periódico, el día 5 de septiembre bajo el título “Una indagación folklórica: el baile de tres”⁸⁴¹. En la colaboración periodística Chacón ensalzaba el *Romancero hispánico* que Menéndez Pidal acababa de publicar y describía una encuesta del matrimonio Pidal por tierras castellanas en la que fueron testigos de cómo el romance de *Gerineldo* era interpretado como un baile romancístico. No obstante, lo más interesante del artículo periodístico de Chacón es la publicación de cuatro versos del romance de *La muerte del príncipe don Juan*, los únicos del tema hasta ahora documentados en Cuba, al que seguirían los de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*⁸⁴² de la que sin embargo no recogió lamentablemente verso alguno.

Para finalizar con las aportaciones de José María Chacón y Calvo al corpus del romancero cubano de tradición oral moderna, hay que añadir a todas estas versiones romancísticas recolectadas por él (bien en solitario, bien

⁸⁴⁰ A Juan Antonio Echeveite le cabe el honor de ser el colector de los únicos versos del tema de *La muerte del príncipe don Juan* publicados en Cuba.

⁸⁴¹ José María Chacón y Calvo, “Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 5.9.1954, p. 4-D.

⁸⁴² Dicha información se encuentra en la carta autógrafa que Chacón enviara hacia 1914 al matrimonio Pidal dando cuenta de la recolección del romance (una copia de la cual se encuentra en el Archivo Pidal/Goyri, habiéndose extraviado el original que manejara Beatriz Mariscal para elaborar su edición de *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 197; Mariscal fechaba la carta el 5 de julio de 1914), conteniendo información y datos que no constan en el artículo periodístico, entre los cuales se incluye que a los versos del tema de *La muerte del príncipe don Juan* se yuxtaponían los de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*, análogos a los publicados por José María Vergara en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada*, ob. cit., (v. el capítulo III.2 de esta tesis doctoral).

en compañía de sus colaboradores, o bien remitidas por los mismos a Chacón) de las que se ha dado cuenta en este capítulo y en los precedentes, otras cuatro que permanecieron inéditas hasta que Beatriz Mariscal las sacó a la luz en su obra *Romancero General de Cuba*: versiones de los temas de *Hilo de oro* (24.C.8), de *Ricofranco* (15.C.8 y 15.C.9) y de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.10). Los textos de dichos temas forman parte del Archivo Chacón de Madrid, legado por el polígrafo cubano al antiguo Instituto de Cultura Hispánica, hoy integrado en la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID) del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España.

VI.12. LAS ENCUESTAS Y LOS ESTUDIOS FOLCLÓRICOS DE CARLOS A. CASTELLANOS (1919-1926)

Carlos A. Castellanos fue junto a José María Chacón uno de los primeros corresponsales cubanos del matrimonio Pidal-Goyri. El Archivo Pidal-Goyri, sito en la finca de El Olivar de Chamartín donde residió el matrimonio, conserva versiones de los temas de *Las señas del esposo* (1.C.15), de *Hilo de oro* (24.C.2), de *Me casó mi madre* (7.C.8) y de *Monja por fuerza* (27.C.6); todas ellas contenidas en una carta enviada al matrimonio Pidal el 4 de julio de 1919 y que fueron publicadas por primera vez casi ochenta años más tarde (con la excepción del romance de *Hilo de oro*) por Beatriz Mariscal en su *Romancero general de Cuba*⁸⁴³. El texto de la versión del tema de *Hilo de oro* (24.C.2) es idéntico a uno de los dos del mismo tema que Carolina Poncet diera a conocer en las notas de su trabajo doctoral “El romance en Cuba”⁸⁴⁴, en el que compara una versión habanera que recogiera ella misma (24.C.1) con otra santiaguera (24.C.2) de la que no aportaba datos. Beatriz Mariscal, tras consultar los fondos del Archivo Pidal/Goyri de Madrid, puntualiza que dicha versión formaría parte de dicha carta enviada a Pidal el 4 de julio de 1919 y que habría sido recitada a Castellanos por una negrita costurera⁸⁴⁵. Pudiera ser que Poncet hubiera dispuesto de una copia del romance recogido en Santiago de

⁸⁴³ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit. Mariscal investigó los fondos cubanos del Archivo Pidal-Goyri.

⁸⁴⁴ Carolina Poncet y de Cárdenas, “El Romance en Cuba”, p. 63.

⁸⁴⁵ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit. p. 108.

Cuba por Carlos A. Castellanos proporcionada por el propio colector; quizá eso explicaría que incorporara el texto en nota y no en el corpus principal de texto de la obra, como el resto de versiones recogidas por ella misma. Por lo anteriormente expuesto, nos inclinamos a seguir el criterio de Mariscal y atribuir a Castellanos la paternidad de la colecta de dicha versión del romance (24.C.2).

En 1920 Carlos A. Castellanos publicó en *The Journal of American Folklore* el artículo “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”⁸⁴⁶, en el que, además de disertar sobre la procedencia de este tema romancístico y defender la propuesta de José María Chacón de crear una sociedad folclórica cubana que recopilara el acervo tradicional de la isla, reprodujo las dos versiones del tema de *Delgadina* que Chacón diera a conocer en “Romances tradicionales en Cuba”⁸⁴⁷ (2.C.6 y 2.C.7). Si bien lo más sustancioso del artículo fue la publicación de una versión inédita del romance de *Delgadina* (2.C.13) procedente de Santiago de Cuba y en su mayor parte narrada en prosa, que conservaba solo algunos versos de la canción primigenia, igual que algunas versiones dominicanas que he recogido en pleno siglo XXI y que se han dado a conocer *supra* en la presente tesis doctoral. Según Castellanos el romance de *Delgadina* solo se conocería en Santiago de Cuba en esta forma, en su mayoría prosificada, y se desconocerían las composiciones en verso cantadas por los niños en ruedas infantiles. Encuestas posteriores han confirmado que la opinión de Carlos A. Castellanos era claramente errónea: el romance de *Delgadina* es cantado todavía hoy en su forma versificada en los juegos infantiles de los niños santiagueros y de los de las provincias orientales de Cuba. La informante de la versión mayoritariamente prosificada del tema de *Delgadina* que recogiera Castellanos fue una negrita costurera, seguramente la misma que le habría recitado la versión de *Hilo de oro* (24.C.2) a que nos hemos referido anteriormente.

⁸⁴⁶ Carlos A. Castellanos, “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”, en *The Journal of American Folklore*, XXXIII:127 (enero-marzo de 1920), pp. 43-46. Reproducido en *Archivos del folklore cubano*, II:2 (1926), 131-136.

⁸⁴⁷ José María Chacón y Calvo, “Romances tradicionales en Cuba”, ob. cit., pp. 81-83; v. el comentario al respecto del capítulo VI.6 de esta tesis doctoral.

VI.13. “EL FOLKLORE DEL NIÑO CUBANO” DE SOFÍA CÓRDOVA DE FERNÁNDEZ (1919-1926)

Tras los estudios seminales de Carolina Poncet y de José María Chacón, el testigo de los trabajos seminales sobre el romancero cubano de tradición oral moderna fue recogido por Sofía Córdova de Fernández, quien el 14 de marzo de 1923 defendió en la Universidad de la Habana la tesis doctoral *El folklore del niño cubano* con la que obtuvo el grado de Doctor en Pedagogía. Fue publicada en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* de dicha universidad en tres entregas⁸⁴⁸ y, como evidencia claramente su título, versa sobre el acervo folclórico que atesoraban los niños cubanos de la época.

El trabajo consta de una introducción sobre el folclore en general, que trata de su origen, su desarrollo y sus tendencias, y en la que se hace un recorrido por los estudios hasta entonces publicados sobre folclore cubano, estructurándolo en tres apartados: las leyendas folclóricas indígenas, el periodo de la Colonia y aquel en el que Cuba se convirtió en un estado independiente de la metrópoli española. Tras esta primera parte introductoria se pasa a estudiar el folclore de los niños cubanos, aportando como contribución propia materiales tradicionales recogidos por la autora en la provincia de La Habana, así como otros que le fueron remitidos por amigos o colaboradores desde el resto de las provincias cubanas; entre el rico acervo tradicional de temas infantiles que da a conocer, se incluyen versiones de los romances de *Me casó mi madre* (7.C.4), de *Las señas del esposo* (1.C.9), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.4)⁸⁴⁹, de *Mambrú* (26.C.3), de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.3), de *Ricofranco* (15.C.4), de *Hilo de oro* (24.C.4), de *Don Gato* (25.C.1) y de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.4). Sofía Córdova

⁸⁴⁸ Sofía Córdova de Fernández: “El folklore del niño cubano”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, Universidad de La Habana, 33 (1923), pp. 268-306; 34 (1924), pp. 26-52; 35 (1925), pp. 109-156 y 361-418; por esta edición es por la que se cita el trabajo en la presente tesis doctoral. Reproducido posteriormente en *Archivos del Folklore cubano*, I:3 (1925), pp. 248-270; I:4 (1925), pp. 356-373; II:1 (1926), pp. 72-82; II:2 (1926), pp. 159-168; II:3 (1926), pp. 247-264; II:4 (1927), pp. 369-386; III:1 (1928), pp. 55-78; III:3 (1928), pp. 257-274; III:4 (1928), pp. 59-76; IV:1 (1929), pp. 72-89.

⁸⁴⁹ Del tema de *Marinero al agua* (probablemente precedido por el de *Santa Catalina*, si bien Córdova no lo especifica) publica también (en la tercera entrega del trabajo, p.405) los versos finales de otra versión que recogió en Fuentes Grandes, provincia de La Habana, sin datos de informante ni fecha. Dichos versos son los siguientes:

Lo único que yo quiero cuando tú mueras
que a Dios entregues el alma.

incluyó además una versión vizcaína del romance de *Albaniña*, que sus editores posteriores, tanto Beatriz Mariscal como Maximiano Trapero, han considerado erróneamente de origen cubano⁸⁵⁰; no es el único yerro de esta índole: en ambas ediciones posteriores aparece una supuesta versión cubana del tema de *Marinero al agua* que Sofía Córdova habría recogido en la mayor de las Antillas; como la autora dejó bien claro en el trabajo⁸⁵¹, el texto que reproduce, con el fin de contrastar versiones cubanas y peninsulares, es el publicado en la obra *Lo que cantan los niños*⁸⁵², en la que diez años atrás, en 1914, Fernando Llorca había recopilado la tradición folclórica infantil española. Es pues, una versión peninsular y no cubana como editan tanto Mariscal, como Trapero⁸⁵³.

La colección de versiones romancísticas pertenecientes al folclore infantil que dio a conocer Sofía Córdova se caracteriza por la marcada ritualización de los textos (característica esta común a la mayor parte de los romances que los niños cantan en sus juegos), con la excepción de los de *Me casó mi madre* y de *Las señas del esposo*. Córdova clasificó los materiales folclóricos recogidos teniendo en cuenta el tipo de diversión infantil en que los recolectó, dividiéndolos en cantos y juegos de cuna, rimas y juegos de niñas, juegos de niñas y niños, juegos de niños, y, por último, adivinanzas populares

⁸⁵⁰ Córdova indica el origen vizcaíno de la versión sin posibilidad de dudas: afirma que jamás oyó cantar el romance a los niños cubanos y que lo transcribió como curiosidad folclórica, sin duda con un acertado criterio puesto que son escasas las versiones de romances que se conocen de la provincia de Vizcaya. Córdova indica que la informante fue una jovencita vizcaína que le explicó que se cantaba mucho en dicha provincia (Sofía Córdova, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 35, nota N, p. 410. Tanto Beatriz Mariscal (*Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 158) como Trapero (*Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 144-145) no editan correctamente la versión y le atribuyen un falso origen cubano. Probablemente la raíz del error se deba a que dichos editores posteriores descuidaran revisar las notas al texto que aparecen en la entrega final del trabajo, que se publicó seriado. En el cuerpo principal del texto no se cita en ningún momento el origen vizcaíno de la versión publicada, lo que podría inducir al error en una edición sin el debido esmero, ya que, si no se leen las notas al texto, nada parece indicar que su procedencia no sea cubana, como el resto de versiones. Confirmaría también dicha hipótesis el hecho de que ambas ediciones posteriores de los textos recolectados por Sofía Córdova afirmen que no hay datos sobre la procedencia geográfica de la versión de *Las señas del esposo* (1.C.9); la información es igualmente inexacta, en las notas que aparecen en la última de las entregas, se especifica su procedencia habanera (Sofía Córdova, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 35, p. 404). Da la impresión de que Mariscal no tuvo la diligencia de leer las notas a pie de página y de que Trapero podría haber copiado los datos de la edición de Mariscal sin cotejar el original de Córdova.

⁸⁵¹ Sofía Córdova de Fernández, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 35, p. 405.

⁸⁵² Fernando Llorca, *Lo que cantan los niños*, Madrid, [Juan Pueyo], 1914.

⁸⁵³ Beatriz Mariscal (*Romancero general...*, ob. cit., p. 234) reproduce la versión como si fuera cubana; en la edición de Trapero (*Romancero...*, ob. cit., p. 214) se comete idéntico error y de nuevo da la impresión de que podría haber copiado a Mariscal sin el obligado cotejo de la edición de Córdova.

infantiles⁸⁵⁴. Dentro de los juegos de niñas, incluye los de corro, en los que se cantaban los temas de *Me casó mi madre*, *Las señas del esposo*, *Hilo de oro*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Mambrú*, *¿Dónde vas Alfonso XII?* y *Ricofranco*; en juegos de niños y niñas, en el apartado de canciones infantiles que no son de corro, ubica los romances de *Don Gato* y de *Polonia y la muerte del galán*.

Gran parte de las tesis que defiende Sofía Córdova son las mismas que las de Carolina Poncet (a quien Córdova cita continuamente y reconoce un indiscutible magisterio en relación a sus investigaciones), extrañándose de que no exista un ciclo de romances de tema cubano y en cambio pervivan en la memoria tradicional los viejos romances españoles⁸⁵⁵; como Poncet, considera también a la décima como la forma predilecta de los poetas populares cubanos:

la espinela, cuyas primeras manifestaciones vulgo-populares, nacen en nuestras campiñas, es la forma poética predilecta de nuestros poetas populares y constituye ella sola un pequeño ciclo entre los cantores de la ocupación inglesa de 1762 que continuó fomentándose hasta la época del culalambé.⁸⁵⁶

Para nuestro estudio, lo más interesante del trabajo de Sofía Córdova son los romances que da a conocer en su tesis doctoral, recogidos por ella misma en la provincia de La Habana o bien recolectados por sus colaboradores en escuelas de esta misma provincia y de algunas otras de la geografía cubana:

recogido ese material ya directamente, en mis conversaciones con los niños, o sorprendiéndoles en sus juegos y cantos, ya de un modo indirecto por medio de los impresos adjuntos o por cuestionarios manuscritos, en varias escuelas de esta provincia y en algunas del interior, (gracias a la bondad de las personas complacientes que me ayudaron).⁸⁵⁷

Córdova no ofrece más datos acerca de informantes, lugares y fechas de encuesta ni recolectores, que los que incluye en algunas de las notas, en las que se precisa el origen habanero de algunos de los materiales recogidos. Hay que censurar a Córdova este método de trabajo, pero también hay que recordar a su favor que esta era una forma bastante habitual de publicar los materiales folclóricos en la época (las recomendaciones al respecto de

⁸⁵⁴ La autora justifica la no publicación de los cuentos ya que solo para ellos hubiera necesitado un volumen. Sofía Córdova, "El folklóreo del niño cubano", ob. cit., 34, p. 42.

⁸⁵⁵ Sofía Córdova, "El folklóreo del niño cubano", ob. cit., 33, pp. 296-297.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁵⁷ Sofía Córdova, "El folklóreo del niño cubano", ob. cit., 34, p. 43.

Chacón⁸⁵⁸ no se publicaron hasta un año después de la lectura de la tesis doctoral de Sofía Córdova).

La autora explica que en las encuestas, pese al reducido número de centros escolares, se consiguió reunir un copioso material folclórico (si bien puntualiza que la colección reunida no puede ser considerada como el corpus definitivo del folclore infantil cubano⁸⁵⁹), que no fue incluido íntegramente en su tesis doctoral:

mis investigaciones: reducida a una docena de escuelas, (unas 1500 hojas [de encuesta]), aparte la labor personal, directa, con niños no escolares o escolares privados, ha producido un material inmenso, que me ha sido imposible insertar todo en este trabajo y que, probablemente verá la luz junto con los cuentos, formulillas y decires infantiles en un volumen que organizo por separado⁸⁶⁰;

de ahí que Córdova afirmara que los niños cubanos:

poseen un caudal inagotable de cantos, juegos, adivinanzas y cuentos, tanto más interesantes a sus ojos, cuanto más sentimentales y morales son los últimos y cuanto más dramáticos sean los primeros.⁸⁶¹

Respecto a los temas romancísticos más populares en los juegos infantiles, Córdova señalaba los de *Santa Catalina+Marinero al agua* e *Hilo de oro*:

El Romance de Santa Catalina, el de Las señas del esposo, el romance histórico de Alfonso XII, la canción francesa del Mambrú, y el romance dramatizado de Hilito de oro, son, (sobre todo el primero y el último), los cantos predilectos en los corros de nuestras niñas. [...] Llevadas por el espíritu inquieto que las anima, no se conforman sólo con el canto y acompasado movimiento de la rueda, sino que convierten en verdaderos juegos muchas de sus rimas⁸⁶²;

así mismo, Córdova aportaba datos interesantes sobre cada uno de los temas romancísticos, así como de los juegos en los que se cantaban⁸⁶³.

⁸⁵⁸ José María Chacón, "Cuestionario de literatura popular cubana", ob. cit.

⁸⁵⁹ Sofía Córdova, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 34, p. 43.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 414. Este volumen que Córdova anunciaba con cuentos, formulillas y decires infantiles no se llegó a publicar.

⁸⁶¹ Sofía Córdova, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 33, p. 306.

⁸⁶² Sofía Córdova, "El folclore del niño cubano", ob. cit., 34, p. 38.

⁸⁶³ Entre los comentarios que hace a los temas romancísticos del folclore infantil cubano cabe destacar lo siguiente:

I) Observaba que el romance de *Me casó mi madre* era poco popular entre las niñas cubanas, igual que el de *Delgadina* (al que Córdova denominaba *Angarina*) y el de *La esposa infiel* (p. 137).

II) Del tema de *Las señas del esposo* informaba que las niñas lo denominaban *El Mambrú al revés* o *El canto del soldado*; Córdova afirmaba que era el más generalizado en el folclore

VI.14. HERMINIO PORTELL VILÁ Y AURELIO M. ESPINOSA: SUS CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DEL ROMANCERO EN LA REVISTA *ARCHIVOS DEL FOLKLORE CUBANO* (1926-1930)

En la revista *Archivos del folklore cubano* fueron apareciendo ininterrumpidamente, hasta su definitiva desaparición en diciembre de 1930, estudios que contribuyeron a enriquecer el conocimiento tanto del romancero panhispánico en general, como del cubano en particular. En 1926⁸⁶⁴, Herminio Portell Vilá publicó su artículo “Catalina y el marinero”⁸⁶⁵, del que lo más relevante fue la inclusión de una versión del romance de *Santa Catalina* seguido por el de *Marinero al agua* (21.C.5), perteneciente al folclore infantil, dentro del cual, Portell afirmaba que era uno de los temas más conocidos. Además de informarnos del modo en que se jugaba el corro en el que se cantaba el romance⁸⁶⁶, el autor incluía un comentario culpando al cine y a la

infantil y, siguiendo las tesis de Menéndez Pelayo, lo consideraba el más antiguo de los romances: “sus orígenes se pierden en la historia” (Sofía Córdova “El folklore del niño cubano”, ob. cit., 35, pp. 403-404). Córdova explica cómo lo dramatizaban las niñas en los corros en que lo cantaban: una representa la esposa, otra el soldado y otras tres a las hijas. Estas tres junto a la que hace de esposa se sitúan en el centro de la rueda. En cambio los hijos, a pesar de nombrárseles, no aparecen nunca (p. 404).

III) Del romance de *Mambrú* ofrecía una parodia del tema, compuesta por dos únicos versos, que ha sido recogida con posterioridad por Concepción T. Alzola (*Folklore del niño cubano*, I, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961, p. 212) y, con gran abundancia y ya en el siglo XXI, por el autor de esta tesis doctoral. El texto paródico es el siguiente:

Mambrú se fue a la guerra montado en una perra;
2 la perra se cayó y mambrú se reventó.

IV) Del de *Hilo de oro*, Córdova hacía una pormenorizada relación de cómo se jugaba el corro en el que se cantaba (p. 219):

las niñas se sientan en fila, unas entre otras; la mayor y última hace de madre y la que está en sus piernas es la hija menor. Otra niña da vueltas alrededor de la fila entablando un diálogo con la interpreta el papel de madre. Tras el hemistiquio 8b, la que da vueltas, escogiendo a una de las niñas, canta los restantes hemistiquios. Cuando se ha llevado a todas las niñas, una en cada canto, queda la más pequeña, que la madre no quiere dar por más obsequios que le proponen. A cada ofrecimiento, ya de un jarrón de plata, una pulsera de oro, etc..., responde que la está bañando, peinando, vistiendo, etc... Por último le preguntan que si quiere que le echen los perros, ya que no da la niña, a lo que ella responde afirmativamente. Separa a la niña y le corren detrás todas las que tomaron parte en el juego, imitando los ladridos del perro, hasta que la alcanzan en medio de una gran algazara.

⁸⁶⁴ En ese mismo año de 1926 se publica en *Archivos del folklore cubano* la reedición del artículo de Carlos A. Castellanos, “El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba”, *Archivos del folklore cubano* II:3 (1926), pp. 268-270.

⁸⁶⁵ Herminio Portell Vilá, “Catalina y el marinero”, en *Archivos del folklore cubano* II:3 (1926), pp. 132-136.

⁸⁶⁶ El juego era el siguiente:

Se juega formando una rueda de niñas, en cuyo centro se sitúa, arrodillada o en cuclillas, una de ellas, que es Catalina, la maltratada protagonista. Al llegar a cierta

práctica del deporte de la progresiva desaparición de los juegos tradicionales infantiles y del rico acervo folclórico a ellos asociado, los cuales, según él, todavía permanecerían preservados en los pueblos del interior.

En 1930, otro destacado investigador del romancero panhispánico, Aurelio M. Espinosa, a quien nos hemos referido repetidas veces en esta tesis doctoral⁸⁶⁷, publicó en la misma revista un artículo intitulado “El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba”⁸⁶⁸, en el que se incluía una composición erudita ajena a la tradición oral de dicho tema carolingio:

Por la estructura métrica la versión poética de que se trata no es romance y revela, desde luego, origen erudito o elaboración erudita moderna de un romance antiguo y tradicional.⁸⁶⁹

A pesar de no tratarse de una versión tradicional, Espinosa justificaba su publicación:

Por el valor que puede tener para el romancero tradicional, ya que los romances de Bernardo del Carpio son tan escasos en la tradición española moderna, publico esta versión poética de Roncesvalles y Bernardo del Carpio.⁸⁷⁰

Las historias de los doce pares de Francia, de Roncesvalles y de Bernardo del Carpio proliferaron en forma de libros y pliegos de cordel tanto en la península como en América⁸⁷¹, inspirando composiciones populares de carácter vulgar, de las que la publicada por Espinosa es un ejemplo representativo. Al no tratarse de un romance tradicional no he considerado pertinente incluirla en el corpus de textos de la presente tesis doctoral.

parte el canto, Catalina se pone en pie y otra niña, el Marinero enamorado, va junto a ella. Después se repite trocando los papeles. *Ibid.*, p. 268.

⁸⁶⁷ Véanse los capítulos III.2, III.3 y III.4 de esta tesis doctoral.

⁸⁶⁸ Aurelio M. Espinosa, “El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba”, en *Archivos del Folklore Cubano*, V:3 (1930), pp. 193-198.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ Véase el capítulo II.5 de esta tesis doctoral.

VI.15. RAMÓN MARTÍNEZ Y SU *ORIENTE FOLKLÓRICO* (1931-1939)

El catedrático de la Escuela Normal de Oriente Ramón Martínez Martínez publicó en Santiago de Cuba *Oriente folklórico*⁸⁷², una miscelánea de difícil clasificación editada en nueve fascículos durante ocho años, desde 1931 hasta 1939. Como aparece en la portada de cada uno de los mismos, *Oriente Folklórico* tenía como objetivo ofrecer un glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones, villancicos, etcétera, que su autor había coleccionado desde 1872 a 1930 en Santiago de Cuba y en la provincia oriental de la isla:

Esta obra contendrá palabras demóticas, palabras de valor histórico; frases demosóficas, históricas (en forma de modismos nacionales o regionales); refranes populares; tipos folklóricos; cuentos, leyendas, tradiciones; canciones, estribillos, juegos de niños y dos romances tradicionales con música hispana, tal como se cantaba en esta ciudad y que se desconocía en otros lugares de la Isla.

Este es “Oriente Folklórico” que he ido reuniendo a ratos perdidos para mi solaz y esparcimiento, y que publico, por si pudiere ser útil a maestros y padres de familia, etc. que estén con sus discípulos e hijos.⁸⁷³

Uno de esos dos romances tradicionales que anunciaba en la presentación de la obra es una versión del tema de origen vulgar de *Madre, a la puerta hay un niño* (37.C.2), incluida junto a la transcripción musical en el fascículo VII, aparecido en 1938. Martínez proporciona un dato acerca del tiempo al que se remontaba el conocimiento de dicha versión en Santiago de Cuba relevante para el estudio del romancero en América:

Villancico que se cantaba en Santiago de Cuba a principios del siglo 19, en casi todas las casas cubanas. [...] Este romance tradicional lo cantaban los frailes desde antes de 1800, en la Iglesia de San Francisco en Santiago de Cuba y lo coreaban los fieles católicos romanos desde la víspera de Navidad hasta el día de Reyes.⁸⁷⁴

⁸⁷² Ramón Martínez Martínez, *Oriente Folklórico. Glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones nuestras, villancicos, etc. Coleccionados de 1872 a 1930 por Ramón Martínez Martínez*, Santiago de Cuba (1931-1939).

⁸⁷³ Ramón Martínez, *Oriente folclórico...*, I (1931), Santiago de Cuba, Imprenta El Lápiz Rojo, p.4.

⁸⁷⁴ Ramón Martínez, *Oriente folclórico...*, VII (1938), Santiago de Cuba, Imprenta Ros, p.200.

Podría ser el testimonio más antiguo conocido hasta la fecha de la pervivencia del romancero oral en la tradición moderna no solo de Cuba, sino de todo el continente americano, como ya he comentado *supra* en esta tesis doctoral.

Resulta sorprendente que los autores que estudiaron el romancero cubano durante todo el siglo XX no hagan mención, con la excepción de Concepción Teresa Alzola⁸⁷⁵, de la publicación de la que era director y propietario Ramón Martínez, sobre todo si tenemos en cuenta que autoridades de la talla de Chacón y Calvo o Menéndez Pidal podrían haber conocido su existencia, tal como parece indicar el comentario que aparece en el fascículo VII de *Oriente Folklórico* en relación con el romance de *Madre, a la puerta hay un niño*, que Martínez denominaba *El niño perdido*:

Esta canción mereció las siguientes frases del erudito Sr. José María Chacón y Calvo en carta que ha dirigido recientemente a nuestro amigo el Sr. M. M. Morillo:

He recibido el precioso romance religioso *El Niño Perdido*, que por su conducto me envía el señor profesor Ramón Martínez. Ha hecho muy bien en recojer [sic] su música que nunca había oído, a pesar de que el romance, según me advirtió M. Pidal es conocidísimo en España. En Cuba es más raro y por eso resulta muy interesante la versión del Sr. Martínez.⁸⁷⁶

En el primer fascículo de *Oriente Folklórico* Ramón Martínez anunciaba la publicación de dos romances tradicionales con música hispana⁸⁷⁷. Me ha sido imposible recabar datos del segundo de los romances: la única colección de *Oriente Folklórico*, sin duda una rareza bibliográfica⁸⁷⁸, de la que tengo

⁸⁷⁵ Concepción Teresa Alzola, *Folklore del niño cubano*, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961, p. 23

⁸⁷⁶ Ramón Martínez, *Oriente folclórico...*, VII (1938), p.201

⁸⁷⁷ Ramón Martínez, *Oriente folclórico...*, I (1931), p.4

⁸⁷⁸ Dado ese carácter de rareza bibliográfica, me parece pertinente apuntar algunos detalles acerca de la publicación. Ramón Martínez explicaba en el primer fascículo (p. 3), que comenzó a escribir la obra para su solaz y esparcimiento, sin pensar nunca que llegaría a ver la luz. El plan inicial de la misma constaba de doce libros en dos tomos: I) palabras demóticas, corrección y aumento del vocabulario; II) frases típicas, frases familiares, históricas, etc.; III) relatos, juegos, dichos, canciones infantiles y supersticiones. IV) cancionero, canciones literarias, populares, estribillos, sonos, boleros, guarachas, etc...; V) cuentos y leyendas; VI) tradiciones y eslabones sueltos de nuestra historia; VII) biografías de cubanos de esta región, en particular de Santiago de Cuba; VIII) artículos de costumbre; IX) antología sui generis; X) tipos populares; XI) álbum de personajes y XII) álbum musical: música y letra; v. *Oriente folclórico...*, IV (1936), p. 3. Aunque este era el plan propuesto de la obra, creo que el autor lo fue modificando sobre la marcha ya que razones económicas lo fueron haciendo inviable. En el cuarto fascículo se quejaba de las penurias económicas con las que se vio obligado a editar los tres primeros, resueltas a la postre por el éxito de recepción entre sus coterráneos, el cual le granjeó suscriptores suficientes para garantizar la continuidad de la obra. El primero de los libros abarcaría los cinco primeros de los nueve fascículos de que consta la colección que se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí. En mitad del quinto fascículo comenzaría el libro II. A partir del sexto el autor aceleraría el ritmo de la obra alterando el plan primigenio. El

noticia, se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana⁸⁷⁹ y lamentablemente está incompleta, a falta del octavo fascículo, donde, quién sabe, quizá pudiera encontrarse un nuevo texto romancístico que nos depare futuras sorpresas enriquecedoras del estudio del romancero de tradición oral moderna.

VI.16. UNA VERSIÓN CUBANA DEL TEMA DE LA HERMANA CAUTIVA RECOGIDA POR ANÍBAL OTERO EN LA PENÍNSULA (1933)

La recolección de versiones de romances peninsulares en tierras cubanas se remonta prácticamente a los primeros trabajos colectores en la isla caribeña: Carolina Poncet efectuó encuestas romancísticas entre empleadas domésticas españolas que trabajaban en Cuba reuniendo las colecciones que vieron la luz en los artículos “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones” y “Romances de Pasión” y en la conferencia “Coplas y romances de Navidad”, trabajos todos ellos reiteradamente citados en esta tesis doctoral. En cambio son escasos los ejemplos inversos: versiones cubanas recogidas en territorio peninsular. El primero de ellos se debe a Aníbal Otero⁸⁸⁰, uno de los

fascículo VI contiene refranes cubanos, supersticiones, tradiciones, canciones, cuentos y leyendas (libros III, IV y V). El séptimo fascículo incluye tradiciones cubanas, eslabones sueltos de la historia de este país (libro VI) y un álbum musical (¿podría ser el libro XII?) en el que se publica la versión del romance de *Madre, a la puerta hay un niño*. El fascículo IX contiene leyendas, historias locales, nombres de calles y descripción de documentos. A mi juicio, Ramón Martínez se vio desbordado por la magnitud del proyecto inicial, la *summa* folclórica de la antigua provincia cubana de Oriente, el cual no pudo completar. Los últimos fascículos no responden a plan alguno sino que parecen un compendio de materiales reunidos por el autor y editados tratando de guardar un cierto criterio.

⁸⁷⁹ Debo el conocimiento de la existencia de *Oriente Folklórico* a una de las responsables de la Biblioteca Nacional José Martí, a Licia Prieto, una encantadora señora que me brindó durante mi estancia en La Habana todo su saber bibliográfico y su generoso asesoramiento. En esta nota queda constancia de mi reconocimiento y gratitud.

⁸⁸⁰ Sobre la labor colectora de Aníbal Otero en la península ibérica v. Diego Catalán: *El Archivo del Romancero patrimonio de la humanidad*, ob. cit., I, pp. 147-150, 161-164 y 192-196; Diego Catalán, “O romanceiro xeral de Galicia”, en Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, pp. XII-XV; Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, ob. cit., pp. 53-58; y A. Requeixo: “A tradición romancística galega: a figura de Aníbal Otero”, en *Boletín galego de Literatura*, 15-16 (1996), pp. 47-76. La infatigable dedicación de Aníbal Otero estuvo a punto de costarle la vida: en plena guerra civil española fue detenido en Portugal mientras realizaba encuestas de campo para el *Átlas lingüístico de la Península Ibérica* que proyectaba el Centro de Estudios Históricos dirigido por Ramón Menéndez Pidal. Otero se pronunció a favor de la legalidad republicana en la fronteriza localidad portuguesa de Valença do Minho y fue detenido por la policía lusa ya que el régimen de Salazar apoyaba la sublevación militar española acaudillada por Franco. Otero

más destacados e infatigables colectores del romancero panhispánico. Otero participó en 1933 en el proyecto de la Junta para Ampliación de Estudios cuyo objetivo era hacer una encuesta de campo en la comarca de Sanabria y su área limítrofe para recolectar materiales destinados al *Átlas lingüístico de España* y al *Romancero Español*⁸⁸¹ (obras magnas del Centro de Estudios Históricos, malogradas, como la mayor parte de sus proyectos, por la guerra civil española y su postrero desenlace con la victoria de los militares rebeldes sublevados y el fin de la Segunda República). En dicha encuesta Otero recogió, en un pueblo de Orense, una versión del tema de *La hermana cautiva* (13.C.3) de labios de una mujer cubana procedente de la antigua provincia de Oriente que había emigrado a tierras gallegas. La versión forma parte del Archivo Pidal-Goyri y la dio a conocer Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*⁸⁸².

VI.17. EL ESTUDIO DEL FOLKLORE SAGÜERO DE ANA MARÍA ARISSÓ (1940)

A finales de los años treinta la profesora Ana María Arissó dirigió una pionera investigación sobre folclore en la provincia de Villa Clara: *Estudio del folklore sagüero*⁸⁸³. Durante los cursos escolares 1938-1939 y 1939-1940 encomendó a sus alumnos de Gramática y Literatura Hispano-cubana del instituto de segunda enseñanza de la localidad de Sagüa la Grande, la tarea de realizar encuestas folclóricas alrededor de la comarca cuyo centro es dicha población. Este proyecto sistemático de recolección de materiales folclóricos y el método de trabajo son dignos de encomio.

La investigación fue llevada a cabo durante el curso 1938-1939 por 36 alumnos organizados en seis equipos y en el curso 1939-1940 por 188 alumnos organizados en 20 equipos; en total, entre ambos años, 26 equipos formados por 224 alumnos de secundaria rastrearon y recopilaron al acervo folclórico de la comarca sagüera. Ana María Arissó detallaba en su obra la manera en que organizó a dichos grupos:

fue entregado a los militares sublevados y estuvo a punto de ser fusilado: fue acusado de ser espía de la España republicana al estar en posesión de unos mapas de geografía lingüística con anotaciones de ortografía fonética que los militares confundieron con el lenguaje cifrado de los mapas de espionaje militar.

⁸⁸¹ Véase Diego Catalán, *El Archivo del Romancero...*, ob. cit., pp. 161-164.

⁸⁸² Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 69.

⁸⁸³ Ana María Arissó, *Estudio del folklore sagüero*. Sagua la Grande, Instituto de Sagua la Grande, [1940].

Para realizar la investigación de este ensayo docente organicé a los alumnos en equipos con un jefe designado por ellos encargado de coleccionar los trabajos, de alentar y vigilar la labor de su grupo.

Los alumnos libremente se agruparon conforme a sus afinidades y simpatías. Las investigaciones girarían alrededor de los siguientes tópicos: origen popular de los nombres de los distintos pueblos de la jurisdicción de Sagua; leyendas; canciones de cuna populares; romances cantados por los niños; juegos y rondas infantiles; décimas populares cantadas por nuestros guajiros en sus guateques; décimas de la independencia; palabras, frases y refranes cubanos. Durante meses y meses los muchachos fueron acumulando sus investigaciones. Visitaron el Asilo de Ancianos en busca de los viejitos, fuentes vivas de recuerdos, para que les contasen viejas leyendas sagüeras, preguntaron a sus abuelos, acudieron a los maestros, acosaron al señor José Pérez – el gran Pepe-Hillo – manantial inagotable de sagüerismo. Sabían que en los libros no debían encontrar nada, que sus investigaciones eran con el material rico de su pueblo. Fueron a las abuelas sagüeras, a las viejas criadas para preguntarles los cantos con que los adormecían en la cuna.

Encontraron parte en su memoria y parte en la de los hombres los romances, rondas y juegos infantiles pero, aunque parezca paradoja, nada pudieron hallar en los niños porque en los parques se oye el ruido de fulminantes y ametralladoras en lugar de cantos y sólo existe como juego infantil el de bandoleros y policías.

[...] Semana a semana los jefes de grupo iban haciéndome depositaria de su tesoro. Trabajaban con tesón, con paciencia y con método, era un trabajo de diaria labor y lo único que sentían –y por ello se quejaban– era traerme poco material [...] Sabían que no les esperaban notas de exámenes ni recompensas pero trabajaban con ahínco y con amor.⁸⁸⁴

El entusiasmo de los jóvenes investigadores y el éxito en los resultados obtenidos, animó a Ana María Arissó a proponerles la publicación, costeándose ellos mismos la edición, de los materiales recogidos, fusionando fines divulgativos y pedagógicos⁸⁸⁵: los alumnos organizaron fiestas y actos culturales hasta reunir el dinero suficiente para editar sus investigaciones y tuvieron que pagar de su propio bolsillo los ejemplares que adquirieron de su obra.

Dentro del rico acervo folclórico contenido en *Estudio del folklore sagüero* se incluye una colección de romances con los temas de *Delgadina* (2.C.8), de *Hilo de oro* (24.C.5), de *Las señas del esposo* (1.C.10), de

⁸⁸⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁸⁸⁵ “Me propuse demostrarles que en Cuba si se trabaja con fe y se pone en una obra todo el corazón y todas las energías, se encuentra siempre la cooperación social. El ejemplo sería la edición de sus propias investigaciones. Al anunciarles el propósito, fue acogido con calor. Tendrían que buscar, sin pedir ayuda monetaria, los recursos económicos para la edición y tendrían que conseguirlo por el esfuerzo de su trabajo. [...] Algo más aprendieron [...] para lograr cualquier finalidad es imprescindible la disciplina y la dirección. Para impartirles esta enseñanza de un modo vital hice que procedieran a designar de entre ellos una comisión que se encargara de dirigir la parte administrativa de la edición.” *Ibid.*, p.13.

Ricofranco (15.C.5), de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.4), de *Mambrú* (26.C.4), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.6) y de *Don Gato* (25.C.2). Arissó se mostró plenamente satisfecha de la labor realizada por los alumnos, a quienes ensalzaba por haber salvado para la posteridad el patrimonio folclórico sagüero:

Con este libro mis estudiantes sagüeros han hecho un gran servicio a Cuba. Han apresado algo que está camino de extinción [...] la niñez poética de nuestros abuelos y de nosotros. Es raro, insólito casi, oír cantar a los niños en parques y patios. Los bellos romances que con su tierno ritmo musical acariciaban los oídos ya no se escuchan [...] Quizá en el mañana se acuda a este libro juvenil para saber cómo cantaban los niños cuando eran niños.⁸⁸⁶

Al editar la colección de romances incluidos en *Estudio del folklore sagüero*, tanto Beatriz Mariscal como Maximiano Trapero atribuían la recolección de los mismos exclusivamente a Ana María Arissó; tal atribución es errónea ya que la labor encuestadora la llevaron a cabo sus alumnos, quienes fueron los auténticos recolectores del acervo folclórico dado a conocer en la obra, mientras que la profesora Arissó se encargó de dirigir y coordinar el trabajo en su conjunto.

Una tacha hay que señalar al trabajo de Arissó: no hay datos acerca de los informantes, ni sus nombres ni su edad, ni tampoco los lugares donde se recogieron; ello se explica por el carácter diletante de la labor de Ana María Arissó, quien probablemente no conociera las normas recolectoras indicadas por Chacón y Calvo en su “Cuestionario de literatura popular cubana”⁸⁸⁷, seguidas por la gran mayoría de quienes se dedicaban al acopio del folclore y la tradición oral en la isla.

VI.18. ALEJO CARPENTIER: *LA MÚSICA EN CUBA* (1946)

En 1946 Alejo Carpentier publicó su trabajo *La música en Cuba*⁸⁸⁸, obra de referencia todavía hoy en lo que se refiere al estudio de la historia de la música cubana, tanto popular como culta, en la que dio a conocer una versión del romance de *Santa Catalina* (19.C.3), que él mismo recogió en un parque habanero mientras un corro de niñas lo cantaba jugando. Carpentier sostenía que Cuba era uno de los países de América en que mejor se había conservado

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.15.

⁸⁸⁷ José M. Chacón y Clavo, “Cuestionario de literatura popular cubana”, *ob.*, *cit.*

⁸⁸⁸ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

la tradición del romance y destacaba, entre otros, la presencia de los temas de *Albaniña*, *Las señas del esposo*, *Ricofranco*, *Mambrú*, *¿Dónde vas Alfonso XII?*⁸⁸⁹ o *Delgadina*. De este último incluye los dos versos finales de una versión, que Carpentier califica como chusca, con un gracioso y pintoresco toque de sabor local:

Angarina se murió en un cuarto muy oscuro,
y por velas le pusieron cuatro plátanos maduros.⁸⁹⁰

Según el escritor cubano los romances se habrían cantado desde muy temprano en Cuba y su huella permanecería, muy viva y profunda, en los cantos de los campesinos blancos. No obstante Carpentier no restringe el ámbito del romance únicamente al elemento blanco de la isla:

el negro –obsérvese bien– no ha tenido dificultad alguna para asimilarse rápidamente, haciéndola cosa suya, la música de los países a que fue llevado. En los Estados Unidos aprendió el himno protestante. En Santo Domingo se adueñó de danzas y canciones francesas. Hubo en Cuba [...] negros especializados en la interpretación de tiranas y seguidillas, de tonadillas escénicas españolas, de contradanzas y de minuets.⁸⁹¹

Como se ha reiterado sobradamente en la presente tesis doctoral, concuerdo con la tesis de Carpentier; es más, la experiencia como recolector que he reunido por tierras antillanas me ha demostrado que, frente al erróneo prejuicio extendido por buena parte de los estudios romancísticos, el color o la raza no son criterios de selección válidos a la hora de seleccionar los informantes: los romances en las Antillas, y me atrevo a afirmar que en todo el continente americano, han sido y son hoy en día cantados sin distinción por blancos, negros, mestizos, mulatos y zambos.

Carpentier resaltaba la importancia de las versiones extremeñas en el romancero cubano, aportando al respecto el siguiente testimonio, que además sería un buen ejemplo de transferencias de melodías romancísticas a otros géneros de música popular:

hace poco, una estación de radio de La Habana obtuvo un gran éxito de popularidad con una canción de buen corte campesino, titulada *La Guantanamera*, que había sido traída a la capital por auténticos “cantadores”.

⁸⁸⁹ Del tema de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Carpentier afirmaba que no había mujer cubana que no lo conociera. *Ibid.*, p.30

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

Sobre su melodía se narraban, a manera de aleluyas, los últimos sucesos de actualidad. Pues bien: la música que correspondía a los dos primeros incisos de *La Guantanamera* no era otra que la del viejísimo romance de *Gerineldo*, en su versión extremeña.⁸⁹²

Igualmente consideraba el famoso *Son de la Má Teodora*, la única composición de música popular cubana del siglo XVI que se ha conservado y que se cantaba todavía a principios del siglo XIX en la región oriental de Cuba, un calco de una versión extremeña del romance de *Delgadina*, cuya melodía le habría servido de modelo⁸⁹³. Si José María Chacón relacionaba las versiones romancísticas cubanas con las andaluzas, Carpentier las emparentaba con las extremeñas, igual que Maximiano Trapero más adelante las vinculará con las canarias; los tres sin argumentos concluyentes, si bien los de Carpentier son los mejor razonados, aunque se refieren únicamente a las melodías con las que se cantaban los romances y no a sus letras. En la tradición oral las músicas son mucho más viajeras y versátiles que las letras y es muy común que una melodía de éxito se convierta en el molde musical en el que se canta cualquier composición tradicional cuya métrica se ajusta a dicha melodía, y buena muestra son los ejemplos que Carpentier aporta en su monografía sobre la música en Cuba. Pero que las melodías con la que se cantaban los romances en Cuba se emparentaran con las de algunas versiones extremeñas no implica que las *fábulas* de los romances cubanos tuvieran una herencia extremeña. Ni Carpentier lo afirma explícitamente ni un análisis comparativo de las versiones de ámbas áreas del Atlántico parece corroborarlo.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 31.

⁸⁹³ Véase Alejo Carpentier, *ibid.*, pp. 36-38. Carpentier lo explica así:

Se trata, simplemente, de un calco de romance extremeño, cuya melodía ha sido un poco modificada por hábitos de entonación popular [...], separándose los incisos por un estribillo rítmico [...]. La letra se ajusta al clásico octosílabo del romance, tan bien estudiado por Vicente Mendoza, con su acentuación en las sílabas 1, 3, 5 y 7 [...] En cuanto al ritmo de las frases que ofician de coplas [...] se ciñe fielmente a uno de los patrones hispánicos, establecidos por el mismo Vicente Mendoza, al determinar los orígenes del corrido mexicano.

Y más adelante concluye:

En lo que se refiere a la melodía, el *Son de la Má Teodora* guarda el más estrecho parentesco con las de todo un grupo de romances extremeños. Tomad el romance de la *Delgadina*. Tal parece que hubiera una cita casi textual de un buen fragmento de su melodía, en la canción santiaguera, con una leve modificación de tipo modal, muy inferior, en este caso, a la sufrida por otros romances pasados a América. No pretendemos demostrar, desde luego, que la buena Má Teodora se hubiese apropiado a conciencia de una melodía de romance, cantada en Cuba por aquella época, ni que la *Delgadina* hubiese sido, precisamente, la víctima del hurto. Pero la órbita sonora era la misma.

Por último, hay que hacer mención a lo apuntado por Carpentier⁸⁹⁴ respecto a la interrelación de la tradición oral cubana con la de los países vecinos de su área geográfica de influencia, particularmente con la de República Dominicana. Sería el antecedente de la hipótesis defendida posteriormente por Sócrates Nolasco⁸⁹⁵ y Mercedes Díaz Roig⁸⁹⁶ acerca de una supuesta geografía folclórica romancística común para las Antillas de habla hispana, con la cual, como se detalla *infra* en el capítulo VIII de esta tesis, estamos en desacuerdo.

VI.19. LAS VERSIONES CUBANAS RECOGIDAS POR EDNA GARRIDO DE BOGGS EN MIAMI (1957); JOSÉ LUCIANO FRANCO Y SU FOLKLORE CRIOLLO AFROCUBANO (1959) Y EL CANCIONERO INFANTIL DE HISPANOAMÉRICA DE ANA MARGARITA AGUILERA (1960).

Edna Garrido de Boggs, pionera del folclore dominicano, también contribuyó al enriquecimiento del acervo romancístico de procedencia cubana. En 1957 recogió de un cubano residente en Miami y originario de Matanzas un reducido repertorio constituido por un tema religioso con el motivo de *Las cinco llagas* seguido del romance de *El rastro divino* (42.C.1), dos versiones de los temas de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.6) y de *Santa Catalina* (19.C.4), un fragmento del romance de *Delgadina* y dos versiones de canciones narrativas tradicionales no romancísticas⁸⁹⁷. Hasta la fecha todas ellas permanecían inéditas. La propia profesora Garrido me las remitió en carta de fecha 25 de mayo de 2004 para que vieran la luz en esta tesis doctoral. Es obligado de nuevo dejar constancia de las atenciones y la continua generosidad con las que

⁸⁹⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁸⁹⁵ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, ob. cit., pp. 25-26.

⁸⁹⁶ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15.

⁸⁹⁷ El fragmento de *Delgadina* recitado por José Manuel Fernández, natural de Matanzas y recogido por Edna Garrido de Boggs en Florida, Miami, en 1957, es el siguiente:

Pues señor este era un rey que tenía tres hijitas

2 y la más chiquirritica Angarina se llamaba

Todos los días de fiesta

4 cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.

Cuando su madre venía todito se lo contaba.

Además Edna Garrido recogió de dicho informante versiones de las canciones de *El conde de Cabra* y de *Mariana Pineda*.

me correspondió en sus últimos años de vida, a partir del intercambio epistolar que iniciamos en 2002 y que mantuvimos hasta 2009.

En 1959 José Luciano Franco editó *Folklore criollo y afrocubano*⁸⁹⁸ cuyo propósito era recopilar el acervo folclórico de Cuba. En lo que respecta al romancero la obra es claramente decepcionante, pues se limita a reproducir, casi siempre de forma incompleta, algunos de los romances⁸⁹⁹ que José María Chacón y Calvo publicó en su artículo “Romances tradicionales en Cuba”⁹⁰⁰.

Más interesante es la antología que Ana Margarita Aguilera publicó en 1960, *El cancionero infantil de Hispanoamérica*⁹⁰¹, en la que recopiló una decena de canciones infantiles comunes a todo el continente americano, buena parte de ellas romances y canciones narrativas tradicionales. Para Aguilera los romances eran de capital importancia a la hora de estudiar el cancionero infantil de Hispanoamérica⁹⁰², ya que gran parte de este está constituido por temas romancísticos. La autora consideraba a dos países, España y Francia, como fuente de dicho cancionero infantil. Entre la decena de cantos infantiles⁹⁰³ más difundidos en Hispanoamérica se incluían cinco temas romancísticos: el de *Santa Catalina* (con y sin la continuación del tema de *Marinero al agua*), el de *Don Gato*, el de *Mambrú* y el de *Hilo de oro*. Además de reproducir algunas de las versiones de dichos romances ya dadas a conocer en anteriores trabajos⁹⁰⁴, publicó versiones cubanas inéditas, algunas recogidas por la propia autora, recolectadas en la mayor de las Antillas: versiones de los temas *Don*

⁸⁹⁸ José Luciano Franco, *Folklore criollo y afrocubano*, La Habana, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959.

⁸⁹⁹ Los temas reproducidos, *ibid.*, pp. 26-33, son los siguientes: *Las señas del esposo* (1.C.7), *Delgadina* (2.C.6), *Hilo de oro* (24.C.3), *Ricofranco* (15.C.2), *Mambrú* (26.C.2), *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.3), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17.C.2) y *Me casó mi madre* (7.C.3). No cito la reproducción de cada una de las versiones en los encabezamientos del corpus de textos al aparecer la mayor parte de ellas incompletas.

⁹⁰⁰ José María Chacón y Calvo, “Romances tradicionales en Cuba”, *ob. cit.*

⁹⁰¹ Ana Margarita Aguilera, *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”, 1960.

⁹⁰² Para Aguilera el romance no solo era fundamental para estudiar el cancionero infantil hispanoamericano sino también para entender la evolución histórica del arte musical en España, *ibid.*, pp. 17-20.

⁹⁰³ Los diez temas del folclore infantil que Aguilera consideraba más difundidos entre los niños hispanoamericanos eran: *Santa Catalina* (que la autora denominaba *En Galicia hay una niña* y que reproduce unas veces seguido, y otras no, del de *Marinero al agua*), *La pájara pinta*, *El puente de Avignon*, *Matarile-rile-ron*, *Al ánimo*, *La torre en guardia*, *Don Gato*, *La hija del capitán*, *Mambrú* e *Hilo de oro*.

⁹⁰⁴ Reproduce la versión de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.5) recogida por Portell Vilá, la del tema de *Santa Catalina* publicada por Carpentier (19.C.3), y las versiones de *Mambrú* (26.C.4) y de *Hilo de oro* (24.C.5) editadas por Ana María Arissó.

Gato (25.C.3), de *Mambrú* (26.C.5), y de *Hilo de oro* (24.C.6); además publicó también el *incipit* junto a la partitura de una versión distinta, al menos musicalmente, de cada uno de estos tres temas y del de *Santa Catalina*⁹⁰⁵.

Aunque la autora reprodujera gran parte de los textos romancísticos, en los criterios de edición de la obra primaba la parte musical de las composiciones⁹⁰⁶ y todas las versiones se publicaron junto a su partitura. La monografía resulta de obligada consulta para el estudio de cada uno de los temas del repertorio infantil tratados, sobre todo en lo que se refiere a su presencia en Hispanoamérica. Aguilera resaltaba la vitalidad de la tradición romancística en Cuba:

⁹⁰⁵ Reproduzco los cuatro *incipit*:

El de la otra versión de *Don Gato*, p. 64, es el siguiente:

Estaba el señor Don gato sentadito en silla de oro.

2 Le trajeron la noticia que había de ser casado,
con una gatica parda hija del gato Romualdo.

Versión de la provincia de La Habana, recogida, sin datos de fecha, por Argeliers León (prestigioso intelectual cubano que dirigió la Biblioteca Nacional “José Martí”) a informadoras de mucha edad. Tras cada verso se repite el estribillo: “Ay, ay, ay, marrañau”. En ella no hay apenas variaciones literarias respecto a la versión completa (25.C.3) dada a conocer también por Aguilera, pero sí las hay, y relevantes, respecto a la melodía:

Esta versión que hemos tomado de informadoras de mucha edad guarda estrecha semejanza rítmica con nuestro género del folklore urbano conocido por clave. Posiblemente se trate de un caso de modificación que pudiera servir para explicar un elemento de estilo en nuestro folklore musical. *Ibid.*, p. 64.

El *incipit* de la otra versión de *Mambrú*, p. 77, es el siguiente:

Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá.

Versión de Holguín, sin datos de informante, recogida, sin datos de fecha, por Ana Margarita Aguilera. Se canta repitiendo los hemistiquios impares tras el estribillo “¡Qué dolor, qué dolor, qué pena! y los pares tras el estribillo “do, re, mi; do, re, fa.”.

El *incipit* de la de *Hilo de oro*, p. 87, es:

Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez

Versión de La Habana, sin datos de informante, recogida, sin datos de fecha por María Teresa Linares.

El *incipit* de la de *Santa Catalina*, p. 35, es el siguiente:

En Galicia hay una niña que Catalina se llama.

Versión de Holguín, sin datos de informante, recogida, sin datos de fecha, por Ana Margarita Aguilera. Respecto a la música y al juego en que se canta el romance Aguilera explica lo siguiente:

En Holguín hemos recogido la siguiente versión de la música, con una alteración muy característica en la acentuación rítmica, la cual obedece a la costumbre de cantar en rueda con las manos agarradas y relajados los brazos que se mueven pendularmente, impulsando el tiempo débil anacrúsico, y marcando el tiempo fuerte con el paso del pie.

⁹⁰⁶ Ana Margarita Aguilera, *ibid.*, pp. 18-19, definía musicalmente el género, tal como constaba en los cancioneros del siglo XVI, de la siguiente manera:

La melodía de los romances consistió, generalmente, en un periodo de treinta y dos notas principales, correspondientes a las treinta y dos sílabas de la estrofa, o bien un periodo de diez y seis [sic] notas que se repetía. Tanto en uno como en otro caso la melodía tradicional servía para cantar todo el romance.

Cuba es uno de los países de América que mejor han conservado la tradición del romance.⁹⁰⁷

El *Cancionero infantil de Hispanoamerica* ha sido, a mi juicio, injustamente olvidado: resulta sorprendente que los textos romancísticos recogidos y publicados por Aguilera hayan sido ignorados en las recopilaciones posteriores del romancero cubano realizadas por Beatriz Mariscal y por Maximiano Trapero.

VI. 20. CONCEPCIÓN TERESA ALZOLA Y SU *FOLKLORE DEL NIÑO CUBANO* (1961-1962).

La elaboración de trabajos doctorales ha sido eje fundamental para la investigación y el conocimiento del romancero cubano (y buena muestra de ello es también esta misma tesis). A los dos primeros, los de Carolina Poncet y Sofía Córdova, les siguió cronológicamente el de Concepción Teresa Alzola, quien en 1954 defendió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana la tesis de grado “Folklore del niño cubano”, estudio que, notablemente ampliado, se publicó en la década siguiente en dos tomos⁹⁰⁸ (que aparecieron respectivamente en 1961 y 1962), de los cuales el primero incluye una copiosa colección de romances pertenecientes al repertorio infantil: versiones de los temas de *Las señas del esposo* (1.C.11, 1.C.12 y 1.C. 13), de *Mambrú* (26.C.6), de *Hilo de oro* (24.C.7), de *Ricofranco* (15.C.6), de *Delgadina* (2.C.9), de *Albaniña* (6.C.6 y 6.C.7), de *Me casó mi madre* (7.C.5 y 7.C.6), de *Conde niño* (11.C.3), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.7), de *Madre, a la puerta hay un niño* (37.C.3), de *Santa Iria* (22.C.1), de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (17.C.5), de *Don Gato* (25.C.4, 25.C.5, 25.C.6, 25.C.7 y 25.C.8⁹⁰⁹), de *Monja por fuerza* (27.C.3), de *Los tres alpinos* (28.C.1) y de *La nuera ociosa* (29.C.1).

En la obra se comenta cada uno de los temas y se explica con detalle los juegos a los que estaban asociados: los de *Hilo de oro*⁹¹⁰ y *Santa*

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰⁸ Concepción Teresa Alzola, *Folklore del niño cubano*, 2 vol., Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961-1962.

⁹⁰⁹ El texto 25.C.8 es de una versión fragmentaria que presenta la curiosa singularidad de que es una gata la protagonista y no un gato.

⁹¹⁰ Alzola explicaba en el vol. I, p. 71, que *Hilo de oro* se jugaba como ronda:

Catalina+Marinero al agua se jugaban como ronda. Los de *Ricofranco* y *Me casó mi madre* aparecían asociados a las canciones de cuna, como el de *Delgadina*, cuya extensión (que dependía del número de familiares a los que pidiera ayuda la protagonista) venía determinada por el tiempo que tardaba el niño en dormirse⁹¹¹. El romance de *Don Gato* se cantaba como arrullo, pero también era típico de los juegos en círculo. El de *Monja por fuerza* se cantaba en Cuba sin juego alguno. Del tema de *Los tres alpinos* Alzola indicaba que existía simultáneamente la versión en forma de cuento, narrada en prosa con los mismos detalles que el romance, y el romance versificado, que recordaba en su forma estrófica a las canciones francesas. Por último, explicaba que el de *La mala nuera* se recitaba y no se cantaba, dramatizándose ligeramente sin llegar a constituir propiamente un juego⁹¹². La autora destacaba precisamente esta incorporación del romance tradicional a rondas infantiles, canciones de cuna y cuentos, subrayando que los romances se conservaron en el folclore panhispánico mejor, y en mayor número, cuando fueron asociados a juegos infantiles, y cita como claro ejemplo los romances de *Delgadina* y el de *Santa Catalina* seguido por el de *Marinero al agua*.

La obra se abre con un introito en el que Alzola desarrolla una excelente exposición de epistemología y teoría de la ciencia folclórica: analiza la naturaleza del folclore, sus inicios desde la aparición del término, la clasificación de las materias que ha de estudiar dicha disciplina; recuerda también a los precursores del folclore y a aquellos cuyos trabajos lo elevaron a la categoría científica; revisa cada una de las escuelas folclóricas haciendo balance de las aportaciones de cada una de ellas; por último, escruta los

Entre nosotros, la ronda está precedida por dos filas enfrentadas que se aproximan y se alejan. Se han echado a suertes los papeles de los padres de la novia, un embajador y un pretendiente. Cuando termina el fingido enojo de este último se acerca a la fila, que ha hecho las veces de familia de la novia, y escoge una niña [...] A continuación, los padres retiran la novia para ataviarla. Como se trata de una boda a disgusto mal disimulado, la habilidad de los padres y de los pequeños jugadores, y el interés del juego radica en ir demorado el proceso.

⁹¹¹ Alzola, vol. I, p. 41, detalla la forma en que se cantaba como nana el tema de *Delgadina*: Y el Romance de *Delgadina*, entre nosotros *Ambarina* o *Angarina*, presenta un aspecto que obedece a la forma peculiar de producción que ha adquirido en nuestros días, destinado a dormir a los niños, en que unas partes se cantan, otras se cuentan, y el romance puede alargarse a gusto del narrador, como en los cuentos de nunca acabar, haciendo comparecer sucesivamente a un número ilimitado de animalitos y parientes a los que se dirige la infortunada niña pidiéndoles un poco de agua; en realidad *Ambarina* participa de tres variedades folklóricas.

⁹¹² *Ibid.*, p. 71 y ss.

estudios folclóricos realizados hasta entonces en Cuba, para concluir señalando con aguda lucidez lo que faltaba por hacerse:

La necesidad más urgente en estos estudios es la de disponer de un buen número de colecciones, en que se registren, como primer interés, las variantes. Entonces podrá entrarse en la segunda fase de estos estudios, la de investigación erudita, con el trazado de mapas folklóricos y la formación de las primeras monografías, de cada ejemplo.⁹¹³

Para la autora la esencia de lo folclórico es inherente tanto a su transmisión oral –entendida como fenómeno tradicional con el mismo sentido, aunque Alzola utilice una terminología diferente, con el que magistralmente lo definiera Menéndez Pidal en su fundamental trabajo *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*⁹¹⁴– como a su carácter empírico y funcional:

Empíricos, es decir, producidos espontáneamente por un sujeto folk, alguien que cree, siente, vive el ejemplo de que se trate desde dentro, con convicción íntima y con unción. Funcionales, es decir, llenando una función, brotando de las entrañas mismas de una comunidad como una manera de ser, de afrontar problemas y resolverlos con necesidad.

[...] Lo folclórico es, pues, lo popular tradicional, una producción de carácter colectivo, empírica y funcional. O, si lo preferimos, una pauta general del saber tradicional –lore– que se mueve a través del espacio y del tiempo por medio de variantes en las cuales podemos ver el índice de características que le imprime cada comunidad o área folk.⁹¹⁵

Las versiones del folclore infantil que componen la colección reunida por Alzola presentan consecuentemente las tres características; esto es, tradicionalidad (que la autora denomina lo popular tradicional), carácter empírico y funcionalidad:

Los ejemplos que forman parte de la presente colección, son populares, puesto que han sido recibidos por transmisión oral, y se encuentran suficientemente generalizados, salvo excepciones que se detallan. Son empíricos, porque se practican espontáneamente, sin coacción alguna por parte de maestros o adultos (en caso de duda, se indica) y funcionales, porque sirven a la necesidad lúdica y expresiva de los niños. [...] En cuanto a su tradicionalidad, que se prueba de la manera más sencilla encontrándoles alguna variante, hemos conseguido esa variante para la mayor parte de los ejemplos, en colecciones similares en otros países. Algunas variantes poseen al mismo tiempo que el valor geográfico, valor histórico. Hemos incluido también aquellos ejemplos a los cuales no les hemos encontrado ninguna variante, por considerar que, si reúnen las restantes condiciones, esa variante puede

⁹¹³ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española: Conferencia leída en All Souls College el lunes 26 de junio de 1922*, ob. cit.

⁹¹⁵ Concepción Teresa Alzola, *Folklore del niño cubano*, I, ob. cit., pp. 14-15.

aparecer en cualquier momento, en nuestra propia patria o en cualquier país de la misma tradición folklórica.⁹¹⁶

La autora editó los textos con criterios modernos, ofreciendo datos sobre el informante, su edad, procedencia, origen de sus antepasados, así como cualquier otro dato personal que fuera de interés para el estudio folclórico de las versiones por él interpretadas. La mayor parte de los informantes de Alzola fueron personas de origen o ambiente cultural letrado; el dato es relevante ya que demuestra que no solo los guajiros cubanos atesoraban el acervo folclórico tradicional infantil, sino que dicho repertorio pervivía también con gran vitalidad en los centros urbanos y suburbanos. Respecto a los lugares de encuesta, Alzola explica que recolectó materiales folclóricos entre su propia familia y en las distintas localidades en las que le tocó morar a lo largo de su vida, en las actuales provincias de Ciudad de La Habana, de donde era natural, Granma, Santiago de Cuba y Villa Clara:

La mayor parte de los ejemplos aquí reunidos proceden de centros urbanos y suburbanos. En especial los barrios. Por la procedencia de los informantes, puede decirse que abarcan todas las provincias. Los primeros ejemplos procedían del patrimonio familiar y fueron recogidos en el año 1947. Los primeros 200, fechados en el 1954 al pie de cada uno, formaron parte de mi tesis de grado, del mismo título que la presente colección, inscrita con el número 431 en el libro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. En mi condición de maestra de enseñanza especial, me relacioné, durante más de diez años con la comunidad de niños que residía en las inmediaciones de la escuela, situada en el Reparto Larrazabal en Marianao. Otros informantes fueron alumnos de la Escuela de Comercio de Marianao. Otros, las mamás de distintas compañeras de estudio. Y, por último, los alumnos de la Universidad Central. Se ha empleado en la recolección la observación directa y la entrevista.⁹¹⁷

La propia Alzola es una de las informantes de la encuesta⁹¹⁸: muchas de las versiones publicadas en *Folklore del niño cubano* formaban parte de su

⁹¹⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁹¹⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁹¹⁸ Concepción Teresa Alzola era natural de Marianao, municipio de la provincia de Ciudad de La Habana. Sus datos biográficos nos los proporciona ella misma en la entrada que le corresponde en el índice de informantes, la cual reproduzco a continuación como muestra del acertado criterio de edición de Alzola al reproducir datos personales, familiares o de cualquier otra índole, que fueran relevantes desde el punto de vista folclórico, de cada uno de dichos informantes. La entrada de Alzola, que corresponde a las iniciales CAV, es la siguiente:

CAV. Yo misma. Nacida en Marianao en 1930. Me eduqué en el colegio del Apostolado, de religiosas. Iba todas las tardes a los dos parques que existían en lo que hoy son el Ayuntamiento y el Anfiteatro de Marianao. Muchos de los ejemplos de este libro me son conocidos desde la infancia, pero he preferido, siempre que ha sido posible, que los informe otra persona. En cuantos a mis antecedentes familiares, como ya casi ha

propio repertorio de canciones infantiles, pero prefirió, por criterios científicos, que los textos folclóricos que aparecieron en la obra fueran de otros informantes. La autora demuestra una vez más su sólida formación teórica, que fue adquiriendo, a la par que elaboraba su estudio, al lado de prestigiosos estudiosos del folclore:

El primer criterio que presidió la colección, como casi siempre sucede fue el de “curiosidad” literaria y lingüística. Las primeras orientaciones de trabajo serias, me llegaron desde el 1950, siendo alumna del curso de Historia de Cuba, en la Universidad de La Habana. En esa fecha, y desde entonces, religiosamente, Elías Entralgo me envía sus propios ejemplares de la Revista “Folklore Américas”. No fue sino hasta mi visita a México, en el 1956, que pude informarme de las nuevas tendencias, sistemas de clasificación, etc. Allí fui recibida por el matrimonio Virginia y Vicente Mendoza, secretaria y presidente de la Sociedad Folklórica de México, editores del Anuario de ese nombre, que me permitieron visitar casi a diario su biblioteca, altamente especializada. [...] [Este] material cuya impresión resulta tan costosa, hubiera permanecido inédito toda la vida. En mayo del año pasado, al pasar a la Universidad Central, procedente de los Institutos Pre-Universitarios de Bayamo y Santiago, conocí a Samuel Feijóo. Puedo decirlo así simplemente, como quien ha llegado a su destino.⁹¹⁹

Los antecedentes familiares de Alzola eran cubanos y canarios, en generaciones alternas: la autora destacaba esta circunstancia familiar de antepasados españoles y cubanos –haciéndola extensiva a buena parte de la población de la isla antillana– como un factor clave para entender la coexistencia en el folclore cubano de formas folclóricas más evolucionadas con otras que lo eran menos; ello se explicaría por el hecho de que el acervo folclórico panhispánico no habría llegado a Cuba –y por ende a todo el continente americano– de una sola vez sino en forma de continuas oleadas.

Respecto al plan de la obra y a la clasificación de los materiales recolectados, Alzola propone una solución totalmente pragmática:

¿Cómo presentar una colección? De manera que sea lo más útil posible a los investigadores siguientes, y en una forma, también, que resulte atractiva al lector común y corriente, y a aquellas personas que utilizarán esos ejemplos en forma proyectada: maestros, músicos, titiriteros.⁹²⁰

podido verse, en mi familia alternan una generación isleña y otra cubana, a saber: tatarabuela isleña, bisabuela cubana, abuela isleña, madre cubana. Es interesante destacarlo, porque suele olvidarse, ante la coexistencia de formas más evolucionadas con formas menos evolucionadas, que la difusión de los ejemplos no ha tenido lugar de una sola vez, sino más bien en forma de oleadas. *Ibid.*, pp. 30-31.

⁹¹⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 27.

y en lo que concierne a la clasificación de los temas romancísticos, la profesora cubana recurre a criterios temáticos:

Al ordenar los ejemplos que figuran en esta colección, hemos seguido más o menos el orden acostumbrado, de comenzar por los que describen escenas o tragedias familiares [...] seguidos de los hagiográficos [...], o de asunto religioso cualquiera [...], históricos [...] y líricos [...], entre los que se encuentran verdaderas canciones [...], romances de relación [...], algún romance burlesco [...], romancillos [...], o simples narraciones en verso.⁹²¹

Otro de los méritos que se debe reconocer a la labor editora de Alzola es la anotación musical de los temas, tarea que estuvo a cargo de María Álvarez Ríos; para dicho trabajo no dispuso de grabaciones de ningún tipo, razón por la cual no hay partitura de la totalidad de las melodías con las que se cantaban los romances:

No creo que nadie hubiera podido entregarse a ese trabajo con el ardor, la paciencia y la eficacia de María Álvarez Ríos. A falta de grabaciones que poder ofrecerle, procuré trasladar a su casa a algunos informantes. En otros casos, el de informantes ancianas, María se ha trasladado conmigo a las casas respectivas. Ella, por su parte, fue también anotando variantes para la música, y cuando el trabajo estuvo prácticamente listo, se dio a la tarea, personalmente de pasarlas en limpio. Eso [...] según el ejemplo de tantas colecciones especializadas, conserva la pureza y la intención exacta de su escritura musical.⁹²²

Hay que resaltar que Álvarez Ríos no se limitó a registrar las partituras de los temas sino que elaboró un completo estudio de la música de los materiales del folclore infantil recogidos⁹²³.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 45.

⁹²² *Ibid.*, pp. 28-29.

⁹²³ Álvarez Ríos rastrea el origen musical del folclore infantil cubano y nos descubre el origen esencialmente español y francés del mismo, con presencia también de temas musicales mejicanos e italianos, indicando que la influencia norteamericana brilla por su ausencia. Respecto a la posible procedencia africana de algunas de las músicas, tan solo menciona la influencia africana en los ritmos; de la melodía afirma que es generalmente poco sinuosa y que los cantos de corneta están representados por los temas de *Mambrú* y de *La muerte de Prim*; la armonía de las melodías es sencilla y al haberse recolectado los materiales folclóricos en un medio suburbano, carece de los giros melódicos campesinos; en lo que concierne al modo, indica que prima el modo mayor, al tener una buena parte de los temas un carácter alegre; la extensión de la mayoría de las canciones es de una octava y una sexta; el compás que predomina es el del ritmo binario sobre el ternario; por lo que respecta a los fenómenos de imposición –procedimiento espontáneo por el cual el pueblo fuerza una música sobre un texto que originalmente tenía otra melodía y razón por la cual algunos temas se cantan con dos o más melodías– pone como ejemplo la canción narrativa tradicional de *Mariana Pineda*; finalmente sobre la forma de los temas romancísticos explica que presentan casi en su totalidad la forma más elemental, cuyo esquema es A, A, A, A, etcétera. *Ibid.*, pp. 231-236.

VI. 21. LAS CONTRIBUCIONES DE SUSANA REDONDO DE FELDMAN (1965), NICOLÁS FARRAY (1970) Y MARÍA TERESA LINARES (1970).

En 1965 Susana Redondo de Feldman publicó en *Revista Hispánica Moderna* el artículo “Romances viejos en la tradición popular cubana”⁹²⁴, cuyo principal y casi único interés son las versiones del propio acervo familiar que dio a conocer de los temas de *Mambrú* (26.C.7), de *Delgadina* (2.C.10), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.8) y de *Me casó mi madre* (7.C.7), tema este último del que también publicó la partitura de la melodía con que se cantaba. En el resto del artículo, Redondo de Feldman se limitó a fusilar las tesis de Menéndez Pidal, Menéndez y Pelayo, José María Chacón y Carolina Poncet sin aportar nada nuevo, salvo reiterar (confirmándolo por su propia experiencia) la opinión de Chacón y Calvo de que la provincia de Camagüey, de la que era natural Susana Redondo (y de ahí lo relativo de una afirmación seguramente condicionada por el amor al terruño), era la de más rica tradición romancística en Cuba.

Algo más de interés presenta el trabajo que bajo el título “Romances y cantares españoles en la tradición cubana”⁹²⁵ presentó Nicolás Farray, profesor de la Universidad de Costa Rica, en el III Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en México en 1970; en él dio a conocer versiones tradicionales de los temas de *Las señas del esposo* (1.C.14)⁹²⁶, de *Mambrú* (26.C.8), de *Monja por fuerza* (27.C.4) y de *La nuera ociosa* (29.C.2)⁹²⁷, además de otras canciones infantiles, recogidas, todas ellas salvo la de *Mambrú*, en el extremo oriental de la isla, en la localidad de Patana Arriba, en el municipio de Maisí, una zona de la que entonces apenas se tenían noticias folclóricas. La recolección tuvo lugar en un viaje que no contemplaba labor

⁹²⁴ Susana Redondo de Feldman, “Romances viejos en la tradición popular cubana”, en *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York), XXXI (1965), pp. 365-372.

⁹²⁵ Nicolás Farray, “Romances y cantares españoles en la tradición cubana”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 331-344.

⁹²⁶ Nicolás Farray también publicó, p. 334, el *incipit* de una versión de *Las señas del esposo* que se cantaba en las escuelas de La Habana hacia 1945 y que se conocía como la canción de *El Mambrú*; el *incipit* es el siguiente:

Este es el Mambrú, señores, que lo bailan al revés.

2 - Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.

⁹²⁷ Farray explica, p. 340, que el tema de *La nuera ociosa* se cantaba representándolo como si fuera una obra teatral: una niña asumía el papel de suegra, otra el de nuera y un niño hace las veces de hijo de una y esposo de la otra.

folclórica alguna: las versiones, que pertenecían al repertorio infantil, surgieron de forma espontánea durante el contacto con los niños de la zona. Farray se disculpaba por no haber podido prestar la atención ni el tiempo necesarios al rico acervo folclórico que, por las muestras recogidas, debería atesorar ese extremo oriental de la isla y proponía que se realizaran encuestas de campo en la zona⁹²⁸. El autor prestó atención especial a la parte musical de los temas recogidos en Patana Arriba, publicándolos junto con las partituras con las que se interpretaban.

En ese mismo año de 1970, una de las mas prestigiosas especialistas de la música cubana, María Teresa “Teté” Linares, fue, por encargo de la Academia de Ciencias de Cuba, la responsable de la selección de los contenidos de un disco de recopilación de materiales folclóricos que con el título de *Cancionero Hispanocubano* editó la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba. Dichos materiales fueron recogidos por ella misma y Argeliers León en sus investigaciones sobre música tradicional cubana a lo largo de la isla. En el disco se incluyen versiones del repertorio infantil de los temas de *Los tres alpinos* (28.C.2), *Ricofranco* (15.C.11) y *Monja por fuerza* (27.C.7), grabadas en 1965 a niñas originarias de la Sierra de Escambray, provincia de Las Villas, quienes las cantaban en juegos de ronda.

VI. 22. LOS ESTUDIOS ROMANCÍSTICOS DE MIRTA AGUIRRE (1975-1985)

Mirta Aguirre, una de las más reconocidas especialistas cubanas en literatura, también contribuyó al estudio e investigación del romancero panhispánico en su extensa y prolífica obra, con trabajos en los que fue revisando y modificando sus tesis romancísticas. El primero de ellos fue el artículo aparecido en 1975 en la revista *Islas* bajo el título “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos”⁹²⁹. Lo más relevante de dicho artículo (reducción y adaptación de capítulo dedicado al romancero español en su

⁹²⁸ Tres décadas después el autor de esta tesis doctoral corroboró que las previsiones de Farray eran plenamente acertadas y que la punta oriental de la isla de Cuba conserva las tradiciones folclóricas con gran vitalidad todavía en el siglo XXI.

⁹²⁹ Mirta Aguirre, “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos”, en *Islas*, 51 (1975), pp. 217-235. Según se explica al final del artículo, p. 235, en nota a pie de página, el mismo es una reducción y adaptación del último capítulo del tratado publicado dos años después *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, al que nos referimos a continuación en esta tesis doctoral.

tratado *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*⁹³⁰), es sin duda la publicación de una versión fragmentaria del romance de *Silvana* (3.C.1) que se continúa con el tema de *Delgadina*. Estos versos de *Silvana* son los únicos documentados en Cuba hasta la fecha del romance. Aguirre precisaba que la versión, proveniente de la provincia de Matanzas, había sido aprendida por ella en su infancia y que la misma era muy antigua y ya entonces se habría perdido del repertorio romancístico tradicional cubano. Lamentablemente, no aportó detalles sobre quienes se la enseñaron o las circunstancias en las que la aprendió.

El estudio fundamental de Mirta Aguirre sobre el romancero se encuentra en el capítulo que dedica a dicho género en el tratado antes mencionado, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*⁹³¹, del que el artículo “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos” era solo un anticipo. Lo más relevante de la obra es la colección de romances que en ella se incluyen aprendidos por Aguirre en su infancia: además del tema de *Silvana+Delgadina* (3.C.1) dado a conocer en *Islas* (y del que además se adjunta la partitura de la música con la que se cantaba), el reducido repertorio de Aguirre incluía los romances de *Madre, a la puerta hay un niño* (37.C.4)⁹³², de *Ricofranco* (15.C.10), de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (39.C.2) y de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.11), y también un fragmento del de *Delgadina*⁹³³. De los temas de *Delgadina*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Ricofranco* y *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (todos ellos incluidos en el epígrafe de nanas y rondas infantiles), Aguirre editó además del texto del

⁹³⁰ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, 2 tomos, Ciudad de La Habana, Arte y Literatura, 1977; reeditada posteriormente en Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. Es por esta última edición por la que citamos la obra en la presente tesis doctoral. “El Romancero” constituye el capítulo noveno del primer tomo, pp. 469-534.

⁹³¹ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, I, ob. cit., pp. 469-534.

⁹³² Versión esta (37.C.4) similar a la recogida por José María Chacón (37.C.1), con mínimas variantes textuales.

⁹³³ El fragmento, p. 527, es el siguiente:

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chirriquitica Ambarina se llamaba.
Todos los días de fiesta su padre la regañaba,
4 porque no quería hacer lo que su madre mandaba

romance la música con la que se cantaba. Así mismo publicó la música con la que se cantaba en La Habana el romance de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*⁹³⁴.

Aguirre dio a conocer las versiones cubanas sin datos de informantes, probablemente porque dichas versiones formaban parte de su propio repertorio de canciones infantiles aprendidas en la infancia. Si bien es verdad que la autora no hace afirmación expresa de lo mismo, creo que estas palabras de Aguirre conllevan la afirmación implícita de que ella misma es la informante:

Aunque no extinguidos del todo, los Cantares de Ronda han ido olvidándose en Cuba; pero quien alcanzó las antiguas tatas españolas y jugó a la rueda en los parques públicos y en el colegio, recuerda, con sus respectivas melodías, diversos romances.⁹³⁵

Como Menéndez Pelayo y Carolina Poncet, Aguirre destacaba el protagonismo de mujeres y niños en la transmisión oral del romancero⁹³⁶, señalando la fecha de 1925 como comienzo del declive de la misma y atribuyendo a la nueva política en materia educativa de la Revolución cubana el renacer de dicha tradición oral:

Eso se mantuvo [la pervivencia de los romances infantiles en los juegos de los niños en parques y plazas], al menos en Cuba, durante el primer cuarto del presente siglo; pero después fue decayendo hasta desaparecer: dejaron las niñas de jugar en corro, disminuyeron las *tatas* o <<manejadoras>> españolas y las nativas que habían asimilado esos cantares. Y solamente ahora, cuando los que dirigen los organismos educacionales, las instituciones para párvulos y la orientación cultural del país, se han empeñado en atender debidamente la formación artística de la infancia, en la que lo musical como lo literario están siendo objeto de seria atención, al lado de las nuevas canciones que responden a la Cuba nueva, se ha iniciado la resurrección de una bien seleccionada suma de cantares tradicionales.⁹³⁷

A mi juicio, la ferviente militancia de Aguirre en la causa revolucionaria condiciona ambas afirmaciones: en contra de la opinión de Aguirre, y como bien prueba la colección de folclore infantil recopilada por Concepción Teresa

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 529. Aguirre dará a conocer el incipit de la versión habanera en un trabajo posterior, "El romance en Cuba y en otros países de América Latina", en Mirta Aguirre, *Estudios Literarios*, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 32:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
2 – Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Ya Mercedes está muerta, muerta está, que yo la vi,
4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.

Se cantaba repitiendo el hemistiquio par de los versos pares.

⁹³⁵ Mirta Aguirre, "El romance en Cuba y en otros países de América Latina", ob. cit., p. 28.

⁹³⁶ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, I, ob. cit., pp. 525-526.

⁹³⁷ *Ibid.*, pp. 525-526.

Alzola⁹³⁸, los romances tradicionales no desaparecieron de los juegos infantiles en Cuba en las medianías del siglo XX; por otra parte, creo que la vitalidad del romancero, aún en este estadio de “eterna agonía” en el que late desde hace más de un siglo, es más vigorosa que cualquier impulso o rechazo propiciado por un régimen político, sea cuál fuere la ideología que lo inspire.

Aguirre estaba así mismo convencida de la decadencia del género romancístico en todo el continente americano, en su opinión –de nuevo discutible– refugiado en un repertorio infantil que ya entonces, desde hacía varias décadas, habría entrado en crisis:

Lo mismo que las expulsiones de judíos y moriscos dispersaron el romance por los Balcanes, Egipto, Siria o el Asia menor, el Descubrimiento lo hizo cruzar el Atlántico y llegar a la América, donde hasta hace pocas décadas mantenía, en las infantiles Canciones de Ronda, una vigorosa influencia; y donde, si a veces perdía su asonantada característica estrófica, mantenía su espíritu narrativo, muchas de sus específicas manifestaciones estilísticas, como las repeticiones y la libertad para el uso de los tiempos verbales, así como algunos motivos concretos tomados de su cuna española.⁹³⁹

Del estudio del romancero como género, Aguirre llamaba la atención acerca de la riqueza de los personajes femeninos:

Hay en el *Romancero* algo casi nunca o nunca mencionado: su riqueza de personajes femeninos. Si del teatro español de los Siglos de Oro –hecho extraño, habiéndolo nutrido tanto los romances– ha podido decirse que era un teatro sin mujeres, por su escasez protagonística, el *Romancero* posee, por el contrario, una poderosa galería de bien dibujados tipos femeniles: las apasionadas como la homicida Melisenda, Rosaflorida, la dama de Gerineldo o la que requiebra y tienta a pastor; las honestas y bravías, como la niña que mata, con su propio puñal, al caballero que pretende forzarla [...], o como la guerrera doncella que se hace llamar Don Martín el de Aragón; las victimadas, como Delgadina, la esposa de Alarcos o la nuera de la suegra infame; las fieles, como Doña Alda de Don Roldán y Doña Alda de la ocultada muerte de Don Pedro; las infieles como Alba, Catalina, Blanca Niña y otras; las castas y resueltas, como Jimena Gómez o la condesita del Conde Flores; las ambiciosas, como Doña Urraca la Infanta; las vengativas, como Moriana y Doña Lambra; las astutas y burlonas, como la hija del rey de Francia; y otras aún. Todas con caracteres perfectamente trazados y decisiva influencia en la acción, que no vendrán a encontrar equivalentes más que en alguna aislada comedia de Lope o de Calderón y en el largo y vivo cortejo de figuras femeninas de Miguel de Cervantes. El análisis de estos tipos y de sus razones de ser en el *Romancero*, bien valdría un ensayo especial que, que sepamos, está por realizar.⁹⁴⁰

⁹³⁸ Véase el capítulo VI.20 de esta tesis doctoral.

⁹³⁹ Mirta Aguirre, “El romance en Cuba y en otros países de América Latina”, ob. cit., p. 8.

⁹⁴⁰ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, I, ob. cit., pp. 524-525.

Ese ensayo sobre los personajes femeninos del romancero, como ya hemos comentado *supra*, lo llevaba muy avanzado Carolina Poncet y quedó inédito cuando le sorprendió la muerte en 1969. Resulta al menos sorprendente, cuando no provoca suspicacias, que Mirta Aguirre no hiciera mención alguna del mismo, y más cuando este mismo párrafo anterior, que sospechosamente parece redactado tomando como base el borrador inédito de Carolina Poncet, le hubiera dado pie a ello; suspicacias que aumentan ostensiblemente si tenemos en cuenta que tampoco hay referencia alguna en la edición al cuidado de Mirta Aguirre del conjunto de los trabajos de Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*⁹⁴¹, cuyo apéndice reúne precisamente los materiales con los que Poncet trabajaba cuando se produjo su fallecimiento.

La siguiente contribución de Mirta Aguirre al estudio del romancero vio la luz en 1981. Se trata del artículo “El romance en Cuba y en otros países de América Latina”⁹⁴², artículo que formaba parte de *Estudios literarios*, compendio de trabajos sobre literatura –la mayor parte inéditos– publicados como homenaje póstumo un año después de su muerte, y en el que Aguirre revisó parcialmente sus ideas sobre el romancero expuestas en el artículo de la revista *Islas* y en su tratado *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*. Lo más destacado de “El romance en Cuba y en otros países de América Latina” es la publicación de una versión, que según Aguirre sería tradicional, del romance de *Roncesvalles* (18.C.1), tan excepcional como problemática: excepcional porque, de ser considerada tradicional, sería la única documentada en Cuba del tema hasta la fecha; problemática porque su tradicionalidad concita dudas razonables. De la misma dio una primera y somera noticia en el artículo de la revista *Islas* (tras hacer mención a una composición estrófica erudita del tema de *Roncesvalles*⁹⁴³ de origen cubano que diera a conocer Aurelio M. Espinosa):

En cambio otro, también sobre el mismo tema de Roncesvalles y también casi desconocido –nunca publicado, que sepamos– recogido por quien habla, en su primera infancia, de boca de una tía-abuela y que únicamente oímos otra vez a una anciana doméstica santanderina, mantiene intacto el metro y la sonancia romanceras. Este, en nuestro criterio muy superior al anterior, no menciona a Bernardo y tiene una pintoresca estrofa “cubanizada” en la que el cuerno de

⁹⁴¹ Carolina Poncet, *Investigaciones y apuntes literarios*, ob. cit.

⁹⁴² Mirta Aguirre, “El romance en Cuba y en otros países de América Latina”, en Mirta Aguirre, *Estudios Literarios*, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 7-42.

⁹⁴³ Aurelio M. Espinosa, “El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba”, ob. cit.

Rolando se equipara al indígena guamo o caracol que aún utilizan los campesinos de la isla para llamarse unos a otros en lugares apartados.⁹⁴⁴

Claramente se refiere a los versos del texto de la versión (18.C.1) editada en *Estudios literarios*. Pero los versos del fragmento que reproduce en la revista *Islas*⁹⁴⁵ no forman parte y no encajan de forma natural con el texto que se edita en *Estudios literarios*, con lo que se plantea, entre otras cosas, un delicado problema de edición, aún mayor pues la asonancia de ambos es la misma (á-a), lo que podría dar pie a pensar que el fragmento reproducido en *Islas*, constituiría una parte omitida de la versión más larga que se edita en *Estudios literarios*. En esta última obra, posiblemente por tratarse de una edición póstuma, no se hace comentario alguno de todo ello, careciendo así de las aclaraciones de la propia Mirta Aguirre que sin duda hubieran servido para esclarecer y desenmarañar el embrollo. Aunque el mayor problema que ofrece el texto es determinar si procede de la tradición oral. Aguirre afirma de nuevo en *Estudios literarios* haber aprendido el romance de *Roncesvalles* en su primera infancia de boca de una tía abuela e insiste otra vez en el carácter excepcional de la versión:

otro [romance], aprendido en la primera infancia de boca de una tía-abuela, la que lo cantaba con una monótona melodía que no excedía de seis tonos, el que nunca hemos visto mencionado y que solamente en otra ocasión escuchamos entonado con otra melodía por una vieja doméstica santanderina.⁹⁴⁶,

destacando nuevamente la originalidad de los elementos autóctonos:

tiene una interesante criollización en la que el cuerno de Rolando se equipara a nuestro indígena caracol, todavía utilizado por los campesinos cubanos de lugares apartados para llamadas, y que hace que el héroe agonice nada menos que junto a una ceiba.⁹⁴⁷

⁹⁴⁴ Mirta Aguirre, "El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos", en *Islas*, 51, p. 224.

⁹⁴⁵ Es a continuación, *ibid.*, p. 224, de la descripción en prosa de los versos del romance (no publicados en el artículo de la revista *Islas*) cuando, introducido por la marca ortográfica de los dos puntos, se reproduce un fragmento de tres versos que en cambio, y sorprendentemente, no forman parte del texto del romance que se edita en *Estudios literarios*. Dicho fragmento es el siguiente:

"Apoyado contra el tronco,
Rolando ya se desangra,
el caracol suena y suena,
pero nadie lo escuchaba.
¡Válgale la Santa Virgen!
¡Virgen del Cobre le valga!"

⁹⁴⁶ Mirta Aguirre, "El romance en Cuba y en otros países de América Latina", ob. cit., p. 11.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p.12.

En principio, necesariamente habríamos de creer las informaciones de Mirta Aguirre y acreditar la tradicionalidad indiscutible de la versión, pero el estilo y el modo de representación parecen artificiales y de factura letrada, lo que unido a la identidad de la informante, una especialista en literatura, genera ciertos escrúpulos de que el acervo cultural adquirido en sus estudios haya podido interferir en sus recuerdos. A ello se une la indiscutible procedencia erudita de la casi totalidad de las composiciones poéticas americanas que tratan de temas carolingios o de los doce pares de Francia, en su mayoría en molde estrófico no romancístico y que tienen como origen los numerosos pliegos sueltos o libros impresos que reproducían dichas materias⁹⁴⁸. Pero tampoco estos reparos son concluyentes para negar las afirmaciones de la, a su vez, colectora e informante, por lo que finalmente hemos incluido el romance en el corpus de textos de esta tesis doctoral. Según Mirta Aguirre, esta versión tradicional del tema de *Roncesvalles* era conocida en Cuba a principios del siglo XIX o acaso antes. No se extendió en más detalles respecto a esta fecha cuya datación probablemente responda a la época en que podría haber aprendido el romance la persona que se lo enseñó a su tía abuela.

Por lo demás, por lo que respecta al estudio de las versiones romancísticas tradicionales cubanas, en “El romance en Cuba y en otros países de América Latina” Mirta Aguirre publicó un fragmento de una versión del tema de *¿Dónde vas Alfonso XII?*⁹⁴⁹ y reprodujo de nuevo otras dadas ya a conocer en sus anteriores trabajos sobre romancero: textos de los temas de *Silvana+Delgadina* (3.C.1), de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (39.C.2) y de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.11).

La postrera, y póstuma también, contribución de Mirta Aguirre al estudio del romancero sería la recopilación y edición de las investigaciones, publicadas e inéditas, de Carolina Poncet. Como se ha comentado *supra*, la editorial

⁹⁴⁸ Véase el capítulo II.5 de esta tesis doctoral.

⁹⁴⁹ Dicho fragmento es el siguiente:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas, triste de ti?
- 2 – Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Ya Mercedes está muerta, muerta está, que yo la vi,
- 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.

Se cantaba repitiendo el hemistiquio par de los versos pares. El texto se encuentra en Mirta Aguirre, “El romance en Cuba y en otros países de América Latina”, ob. cit., p. 32; la música con la que se cantaba se halla en Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, I, ob. cit., p. 529.

Letras Cubanas en 1985, como homenaje a la folclorista cubana en el centenario de su nacimiento (celebrado seis años antes), reunió el conjunto de sus trabajos literarios bajo el título de *Investigaciones y apuntes literarios*⁹⁵⁰, encargando la edición a Mirta Aguirre⁹⁵¹. A pesar de su prestigio e intachable reputación, en el trabajo de edición que llevó a cabo con los materiales de Carolina Poncet hay transcendentales errores que llegan a alterar notablemente, y en algunos aspectos de forma esencial, los estudios de Poncet, si bien en su descargo es obligado mencionar que se trata de una edición póstuma, que vio la luz cinco años después de la muerte de Aguirre, por lo que no habría podido supervisarla hasta el último momento. Ahora bien, como ya hemos comentado *supra* es justo y obligado resaltar destacadas aportaciones en la labor editora de Mirta Aguirre, como la publicación, en un apéndice final de la obra, de parte de los materiales póstumos con los que Poncet trabajaba en el momento de su muerte, rescatando del ovido una colección de textos inéditos recogidos por Carolina Poncet de la tradición oral.

VI. 23. EL ATLAS DE LA CULTURA POPULAR CUBANA (1979-2002)

En 1979 se inició el intento más ambicioso hasta el presente de recopilar el acervo popular y tradicional del folclore cubano: la elaboración del *Atlas de la cultura popular cubana*, magno proyecto inscrito en la filosofía política del régimen de la Revolución de equiparar la cultura popular de los campesinos y trabajadores cubanos a las manifestaciones académicas, casi siempre de ámbito urbano y burgués, a las que estaba constreñida la idea de “Arte” con mayúscula. El proyecto, planificado y dirigido por el Ministerio de Cultura, se propuso investigar y recopilar a todo lo largo de la geografía cubana el vasto acervo folclórico del país, tanto material (artesanía, arquitectura rural, mobiliario y ajuar de la vivienda campesina, instrumentos de trabajo agrícola, modos y medios de transporte rural, artes y embarcaciones de pesca tradicional y gastronomía) como **inmaterial** (tradiciones orales, fiestas populares, música

⁹⁵⁰ Carolina Poncet y de Cárdenas, *Investigaciones y apuntes literarios*, selección y prólogo de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

⁹⁵¹ Véanse en el capítulo IV.4 de la presente tesis doctoral todos los comentarios que se hacen al trabajo de edición de Mirta Aguirre en la obra *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet.

tradicional y bailes y danzas populares). Entre las tradiciones orales tuvo consideración específica el romancero. Martha Esquenazi, la más destacada especialista cubana del género y quien a la postre sería la principal responsable de las investigaciones romancísticas del *Atlas*, ha explicado en *Romancero tradicional y general de Cuba*⁹⁵² buena parte de las líneas generales y pormenores del proyecto:

Por parte del Ministerio de Cultura de Cuba, a finales de la década de los 70, se planificó una magna investigación en todo el país que debía dar cuenta del estado de las tradiciones populares orales en sus más amplias manifestaciones, tanto en lo referente a la cultura material como en la espiritual: en ésta, a título de ejemplo, había de investigarse todo tipo de tradiciones orales: cuentos, mitos, leyendas, creencias y todo tipo de poesía oral: las estrofas poéticas hispanas, las cuartetas, las décimas, los romances, las paremias, los agorismos, las adivinanzas, etc. El proyecto se llamaría *Atlas de la cultura popular cubana*.

Desde la esfera central del Ministerio de Cultura se prepararon los directores de cada parcela a investigar y se confeccionaron los cuestionarios; en las esferas provinciales se nombraron las comisiones que habrían de publicar esos cuestionarios en los ámbitos de cada municipio. La realización de tan magno proyecto ocupó más años de los programados en principio, pero pudo llevarse a cabo en todas las parcelas programadas y a lo largo y ancho de todo el país. Se inició en 1979 y finalizó en 1990, con etapas intermedias de mayor y menor intensidad de trabajos de campo, incluso con algún intermedio sin actividad.⁹⁵³

La filosofía del proyecto coincidía con la del que trató de poner en marcha José María Chacón y Calvo medio siglo atrás al impulsar la creación de la Sociedad de Folklore Cubano, cuyos objetivos dieron finalmente al traste por la carencia de financiación y el desinterés y falta de entusiasmo de la Administración cubana, la cual en esta ocasión sin embargo tenía en un principio el firme propósito de llevarlo a buen fin. Los resultados de las encuestas llevadas a cabo para el *Atlas de la cultura popular cubana* ofrecieron una enorme cantidad de información y materiales folclóricos, tan ingente que llegó a parecer incluso inmanejable para algunos de sus responsables, sobre todo porque la colosal tarea que suponía su estudio y edición coincidió con la gravísima crisis económica que padeció Cuba en la década de los noventa del pasado siglo y que, con algunos altibajos, se ha mantenido hasta el día de hoy. Con la salvedad de los romances tradicionales cubanos recolectados, que fueron editados en *Romancero tradicional y general de Cuba*, obra a la que nos

⁹⁵² Maximiano Trapero y Marta Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 58.

hemos referido numerosas veces y de la que nos ocuparemos con más detalle *infra* en esta tesis doctoral, del resto de materiales folclóricos solo se ha dado a conocer una panorámica resumida del conjunto de la investigación en formato CD-Rom, *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*⁹⁵⁴, que es muy probable que sea a la postre el único y decepcionante fruto de un proyecto que necesitaría para su completo estudio una financiación que hoy en Cuba se antoja casi imposible. Además, en los azarosos traslados a los que se vieron obligados los materiales por las imprescindibles y obligadas reformas de los inmuebles donde estaban depositados, podrían haber sufrido daños o, lo que es peor, algún extravío, como parece que podría haber ocurrido con algunas de las cintas magnetofónicas que contenían grabaciones de romances tradicionales. Probablemente la edición en CD-Rom del *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*, junto a la posterior publicación de *Romancero tradicional y general de Cuba*, serán a la larga los únicos resultados finales tangibles del ambicioso proyecto del *Atlas de la cultura popular cubana*.

Por fortuna, del acervo folclórico recopilado, los únicos materiales que han sido suficientemente estudiados han sido los romances de tradición oral, si bien parte de los mismos es probable que se hayan perdido para siempre por negligencias en la custodia y traslado, al producirse sucesivas y obligadas mudanzas de los inmuebles donde estaban depositados debido a que estos estaban en situación de ruina y con alta probabilidad de derrumbe. No obstante, la gran mayoría de dichas versiones romancísticas han visto la luz en *Romancero tradicional y general de Cuba*. Martha Esquenazi ha explicado detalladamente en esta obra los pormenores de dicha investigación romancística:

La investigación del *Atlas* sobre el romancero tradicional partió de dos secciones distintas, aunque complementarias. La primera, orientada a recoger los cantos infantiles y las otras manifestaciones musicales tradicionales, fue dirigida por Martha Esquenazi, y las investigaciones de campo se hicieron entre julio de 1979 y diciembre de 1982; la segunda sección, orientada a la parcela de la literatura oral, fue dirigida por María del Carmen Víctori, y las encuestas se realizaron entre 1984 y 1985.⁹⁵⁵

⁹⁵⁴ *Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional)*, Cd-Rom, ob. cit.

⁹⁵⁵ M. Trapero y M. Esquenazi: *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 59.

Finalmente María del Carmen Víctori emigraría a Estados Unidos de América y sería Martha Esquenazi quien seleccionaría, identificaría y editaría los romances recopilados, convirtiéndose en la responsable intelectual del proyecto en lo referente al romancero tradicional cubano.

En las encuestas del *Atlas* participaron personas de todos los sexos y edades. La mayoría de las informantes fueron mujeres, más del noventa por ciento. Para Martha Esquenazi:

Esto se debe a la función del romancero en Cuba, bien como cantos de cuna o como juegos infantiles, más propio, pues de las mujeres y de las niñas.⁹⁵⁶

Las encuestas de campo fueron llevadas a cabo en cada municipio cubano, tanto en zonas rurales como en urbanas, por personas vinculadas a la cultura local. Aunque los cuestionarios base de la encuesta fueron enviados a los 159 municipios cubanos, solo en 120 se documentó la existencia de romances, seguramente porque en algunos de ellos las encuestas no se emprendieron con el suficiente interés o se realizaron de forma parcial e incompleta; por ejemplo, en el municipio santiaguero de Chivirico, en el que recopilé una nutrida colección de romances en 2004 sobre la que me extenderé *infra*, el responsable municipal de Cultura me explicó que ellos solo se ocuparon de los aspectos etnológicos del municipio y no se interesaron por el folclore musical o literario de la zona. Como consecuencia, si solo nos atuviéramos a los datos aportados por las encuestas para el *Atlas de la cultura popular cubana*, obtendríamos la falsa impresión de que los romances de tradición oral no habrían formado parte del folclore de Chivirico.

Las recolecciones romancísticas llevadas a cabo para el *Atlas* tuvieron como resultado una fructuosa cosecha: alrededor de medio millar de versiones, según la relación de temas y versiones publicada por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi⁹⁵⁷, correspondientes a cerca de una treintena de temas estrictamente romancísticos, entre los que sobresalen la primera versión recogida en Hispanoamérica de los tres temas fusionados de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*⁹⁵⁸ y la única versión cubana del tema

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁹⁵⁸ La fusión de estos tres romances, también presente en la subtradición canaria, es un buen ejemplo de cómo dos o tres temas pueden asociarse sistemáticamente entre sí, adaptándose

religioso de *Congoja de la Virgen en Belén*. Además, según la mencionada relación se recogieron 2 versiones del tema de *Gerineldo*, 5 del de *Conde niño*, 65 del de *Las señas del esposo*, 1 del de *La mala suegra*, 3 de *Albaniña*, 13 de *Ricofranco*, 16 de *Delgadina*, 4 de *La hermana cautiva*, 18 de *Santa Iria*, 89 de *Santa Catalina+Marinero al agua*, 42 de *¿Dónde vas Alfonso XII?*, 13 de *Polonia y la muerte del galán*, 80 de *Mambrú*, 46 de *Hilo de oro*, 2 de *Me casó mi madre*, 2 de *La nuera ociosa*, 47 de *Monja por fuerza*, 12 de *Don Gato*, 1 de *La Virgen y el ciego*, 4 de *Madre, a la puerta hay un niño*, 1 de *El rastro divino* y un número sin cuantificar de *Los tres alpinos*. Una parte de ellas fueron editadas por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi en *Romancero tradicional y general de Cuba*. No he considerado necesario reproducirlas en el corpus de esta tesis doctoral ya que dicha monografía es de publicación reciente, a diferencia de la mayor parte de los trabajos anteriores, casi siempre dispersos y difícilmente accesibles, que contenían textos romancísticos; además los textos completos de las mismas engrosarían de manera desorbitada el volumen de la presente tesis. No obstante, sí que se han reproducido en esta tesis fragmentos de versiones de la colección del *Atlas*, e incluso versiones completas, cuando lo hemos considerado necesario, bien por su relevancia, bien por ser citados de forma expresa en el estudio que hemos llevado a cabo.

VI. 24. EL ROMANCERO GENERAL DE CUBA DE BEATRIZ MARISCAL (1996)

En 1996 Beatriz Mariscal reunió en *Romancero general de Cuba*⁹⁵⁹ la mayor parte de los textos romancísticos cubanos de tradición oral moderna publicados hasta entonces, junto a versiones, que permanecían hasta ese momento inéditas, de los temas de *Hilo de oro* (24.C.8), *Ricofranco* (15.C.8 y 15.C.9) y *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.10) que se hallaban entre los materiales manuscritos e impresos legados por José María Chacón y Calvo al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Mariscal además incluyó otras versiones, también inéditas, que se encontraban en el Archivo Pidal/Goyri y que fueron enviadas a dicho Archivo, como hemos detallado *supra*, por varios

perfectamente a narraciones más complejas por medio del recurso poético de la "contaminación"; v. Ana Valenciano, "Las jerarquías del romancero tradicional moderno", ob. cit., p. 272.

⁹⁵⁹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996.

corresponsales: versiones de *Me casó mi madre* (7.C.8), de *Monja por fuerza* (27.C.6) y de *Las señas del esposo* (1.C.15), todas ellas recogidas por Carlos A. Castellanos; de los temas de *Conde niño* (11.C.1 y 11.C.4) y de *Ricofranco* (15.C.7) enviadas por José María Chacón y Calvo; de los temas de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.9), de *La molinera y el cura* (32.C.1), de *Madre, Francisco no viene* (31.C.1) y de *Monja por fuerza* (27.C.5) recogidas por el propio Ramón Menéndez Pidal, las tres últimas en compañía de Chacón; y, por último, del tema de *La hermana cautiva* (13.C.3), recolectada por Aníbal Otero.

Romancero general de Cuba reunió en total unos ciento veinte textos correspondientes a más de una treintena de temas romancísticos en sentido estricto, entre otras composiciones tradicionales. La agrupación de todos ellos en un único volumen, junto a la publicación de los textos inéditos del Archivo Pidal/Goyri y del Instituto de Cultura Hispánica, son sin duda los méritos más relevantes de una obra en la que también se incluye un somero compendio de la historia de la recolección del romancero de tradición oral moderna en Cuba.

Aunque Beatriz Mariscal viajó a Cuba y realizó investigaciones en la isla caribeña para la edición de su obra, sorprendentemente no llevó a cabo labor encuestadora alguna, trabajo a mi juicio indispensable para todo estudio romancístico que pretenda entender el fenómeno en un país o zona determinada. Probablemente por ello la profesora mexicana reprodujo opiniones previas acerca del carácter infantil y urbano de las versiones romancísticas cubanas, ideas ya entonces cuestionadas por parte de la crítica. Si bien podría haber existido entonces cierto consenso sobre la preponderancia del repertorio infantil en el conjunto del corpus romancístico cubano entre una parte significativa de los estudios realizados hasta ese momento, había ya suficientes testimonios que ponían en duda su preminencia urbana. Restringir el carácter del romancero cubano al ámbito urbano es un error que hubiera sido muy fácil de constatar: le hubiera bastado a la profesora mexicana haber salido a escasos kilómetros de La Habana y hacer una encuesta de campo para corroborar, parafraseando al maestro Diego Catalán, la vitalidad de la tradición *por los campos del romancero cubano*.

Sin embargo, a mi juicio lo menos acertado de la edición de Beatriz Mariscal es la inclusión en su monografía de un conjunto de versiones de

informantes peninsulares recogidas en la isla antillana por Carolina Poncet. A pesar de que Poncet manifestó de forma explícita que dichas versiones no pertenecían al folclore cubano⁹⁶⁰, Beatriz Mariscal las consideró como parte del corpus romancístico de Cuba, con un criterio a todas luces equivocado, entremezclándolas en la clasificación:

La autora [Carolina Poncet] no considera estos romances parte de la tradición cubana ya que su informante los había aprendido en Entrepeñas, Zamora, pero nosotros sí los incluimos por considerar que la tradición cubana, al igual que toda la tradición americana, es fundamentalmente “de importación”, reciente o lejana, traída a América por inmigrantes que habrían de contribuir a la cultura de los pueblos americanos con su propio legado cultural.

Menéndez Pidal, estableciendo un paralelo entre el sistema significativo “romancero” y la lengua, señalaba la fuerza expansiva que un solo individuo puede tener al trasladarse a otros lados, de ahí la importancia de consignar todos los romances cantados en Cuba, independientemente de que la inmigración de su informante haya sido cercana al tiempo de la recitación.⁹⁶¹

Hay sin embargo un dato objetivo que demuestra el error de Mariscal: desde que lo publicara Poncet, hace ya más de ochenta años, no se ha vuelto a documentar indicio alguno que confirme la continuidad de dicho repertorio en territorio cubano. Es más, en buena parte de los temas, siguen constituyendo en Cuba la única versión documentada del romance. Todo ello prueba a mi juicio que, como señalara repetidamente en varias ocasiones Poncet, estas versiones romancísticas serían ajenas al folclore cubano: un claro ejemplo de tradición importada que no es aceptada ni tiene repercusión ni continuidad entre la comunidad vernácula. Es el mismo juicio que sostienen Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, quienes, al referirse a la edición de Beatriz Mariscal de los textos recolectados por Poncet entre españoles residentes en Cuba, exponen lo siguiente:

Beatriz Mariscal (1996) los incluyó todos dentro de la clasificación general y sistemática que hizo, ofreciendo con ello un panorama falso del romancero cubano. Cualquier lector de su libro, no avisado a este respecto, podría creer que la tradición romancística cubana posee entre su repertorio temas tan ajenos a la tradición americana, en general, y específicamente a la cubana,

⁹⁶⁰ Véase Carolina Poncet, “Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisonos”, ob. cit. Poncet afirmó expresamente tanto en este estudio como en su obra magna, *El romance en Cuba*, que dicho repertorio de versiones peninsulares no pertenecían al folclore cubano.

⁹⁶¹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., pp. 14-15.

como los que aquí se reúnen; más aún, que el romancero cubano tuviera en su lenguaje el grado de arcaísmo que la mayoría de estas versiones tienen.⁹⁶²

No obstante, y a pesar de las tachas señaladas, a las que habría que añadir un cierto descuido en el trabajo de edición de los textos⁹⁶³, la obra fue muy útil para todos los estudiosos del romancero cubano, ya que la gran mayoría de las versiones romancísticas cubanas, hasta entonces dispersas, estuvieron disponibles en un único volumen. La monografía de Mariscal fue obra de consulta necesaria y obligada hasta la edición de *Romancero tradicional y general de Cuba* por Maximiano Trapero y Martha Esquenazi.

VI. 25. JUEGOS INFANTILES DE CARIDAD SANTOS Y SONIA CORREA (1999) Y LA EDICIÓN EN CD-ROM DE ATLAS ETNOGRÁFICO DE CUBA. CULTURA POPULAR TRADICIONAL (2000)

En 1999 Caridad Santos y Sonia Correa publicaron *Cuando de jugar se trata. Juegos infantiles*⁹⁶⁴, una obra que, como indica su título, versa acerca de los juegos infantiles en Cuba, de la actividad lúdica de los niños cubanos y los roles que en ella representan. Por lo que respecta al romancero de tradición oral moderna en Cuba, lo más interesante es la reproducción de un par de textos romancísticos del tema de *La nuera ociosa* (29.C.3 y 29.C.4) que formaban parte del repertorio infantil y que se cantaban en corro al compás de las palmadas de los niños.

En las postrimerías del siglo XX fue editado en formato CD-Rom multimedia el *Atlas etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*⁹⁶⁵, que en principio pretendía ser solo un primer anticipo del magno trabajo de investigación bautizado como *Atlas de la Cultura Popular Cubana*, ambicioso y monumental proyecto del Ministerio de Cultura cubano al que nos hemos referido *supra* y que fue llevado a cabo a lo largo de la geografía cubana durante el último cuarto del siglo XX. Su propósito, como se explicita en la

⁹⁶² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 495.

⁹⁶³ Véanse los capítulos VI.4, VI.6, VI.10, VI.13, VI.17 y VI.19 de la presente tesis doctoral.

⁹⁶⁴ Caridad Santos Gracia y Sonia Correa Cajigal, *Cuando de jugar se trata. Juegos infantiles*, La Habana, Editorial Científico-Técnica, 1999.

⁹⁶⁵ *Atlas Etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*, Cd-Rom, La Habana, Centro de Antropología-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello"-CEISIC, 2000.

contraportada del CD-Rom, era elaborar un mapa del acervo de la cultura popular tradicional del país antillano, tanto en sus manifestaciones etnológicas de cultura material como en lo referente a sus manifestaciones espirituales y folclóricas, entre las que fueron incluidas la poesía y música tradicionales:

La cultura popular tradicional, expresada en diferentes formas y manifestaciones –materiales y espirituales– es el objeto de estudio esencial del *Atlas etnográfico de Cuba*.

[...] Sus manifestaciones en la cultura material, expresadas cartográficamente en esta obra son: los asentamientos rurales, la vivienda y las construcciones auxiliares rurales, el mobiliario y ajuar de la vivienda rural, las comidas y bebidas de la población rural, los instrumentos de trabajo agrícola, los modos y medios de transporte rural, las artes y embarcaciones de la pesca marítima, y la artesanía popular tradicional. En el campo de la cultura espiritual se incluyen: las fiestas populares tradicionales, la música popular tradicional, las danzas y bailes populares tradicionales y las tradiciones orales.⁹⁶⁶

El proyecto primigenio planteaba dos ámbitos complementarios de estudio de los materiales recogidos: en primer lugar, la elaboración de un atlas en el que se mostrara cartográficamente el conjunto de la investigación; en segundo lugar, la edición de monografías específicas de cada uno de los fenómenos folclóricos en particular.

Desde el primer momento, se definió que los resultados que se obtuvieran serían plasmados en dos formas fundamentales: a través de este atlas, en el que se muestran los elementos objeto de estudio en su distribución espacial y dinámica histórica, y mediante un conjunto de textos monográficos contentivos de un análisis histórico etnográfico de cada fenómeno, así como de los principales aportes logrados en ese campo. Ambas partes, aunque son complementarias y en conjunto ofrecen una visión integral del objeto de estudio, poseen relativa independencia.⁹⁶⁷

Pero esta colosal tarea coincidió con la grave crisis económica que afectó y afecta a Cuba desde principios de los 90. La edición en CD-Rom de *Atlas etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*, que en principio solo pretendía ser una panorámica resumida del conjunto de la investigación, bien podría haber sido a la larga probablemente el único resultado final tangible del proyecto. Ahora bien, como se ha comentado en el capítulo VI.23 de esta tesis doctoral, hay una excepción que afortunadamente atañe a la nutrida colección de romances que contenían los materiales folclóricos recolectados para el *Atlas*:

⁹⁶⁶ *Ibid.*, contraportada.

⁹⁶⁷ Juan A. Alvarado Ramos, "Introducción general", en *Atlas Etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*. Cd-Rom, ob. cit.

la gran mayoría del corpus textual de romances recolectados en el mismo fue editado por Martha Esquenazi, una de las responsable cubanas del proyecto, y por Maximiano Trapero en su obra *Romancero tradicional y general de Cuba*, por lo que, felizmente, al menos gran parte del acervo romancístico recogido en el proyecto no dormirá en ninguna teca el sueño de los justos.

Menos mal, porque en el CD-Rom sorprendente e incomprensiblemente no se incluyen textos romancísticos recogidos en las encuestas llevadas a cabo ex profeso para el *Átlas* sino versiones recolectadas y editadas por Carolina Poncet en su obra *El romance en Cuba*. Además, el mapa de difusión de los romances en Cuba que también se incluye en el *Atlas* carece de utilidad, ya que las informaciones en él contenidas ofrecen una distribución regional de los romances en función de unas categorías tan irrelevantes para el estudio del romancero de tradición oral moderna como la intensidad de su transmisión o su temática laica o religiosa, y otras, que ya intrínsecamente cuestionarían la validez teórica de la investigación, como considerar un apartado de romances de procedencia no hispánica. Así, el contenido del CD-Rom, desde una perspectiva exclusivamente romancística, resulta intrascendente, por lo que desde dicha perspectiva tampoco resultaría tan grave la escasísima difusión que ha tenido.

Los trabajos de edición del CD-Rom fueron llevados a cabo por especialistas de diferentes instituciones culturales cubanas: Departamento de Etnología del Centro de Antropología, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, este último responsable del estudio de las tradiciones orales; la labor cartográfica fue realizada por el Instituto de Geografía Tropical.

VI. 26. “UNA CALA EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL QUE SE CANTA HOY EN CUBA Y REPÚBLICA DOMINICANA” DE ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN (2001)

En septiembre de 2000 viajé hasta Cuba con el fin de engrosar las fuentes documentales para realizar mi tesis doctoral y llevar a cabo una primera cala en la tradición romancística que confirmara su pervivencia en Cuba. Nos parecía imprescindible iniciar una investigación de campo en

paralelo al estudio de fuentes impresas con el propósito de sondear el estado de la tradición y, a la vez, incrementar el corpus de versiones conocidas.

Así pues, una vez conocidos los repertorios ya documentados, viajé a Cuba con una invitación del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello” amablemente cursada por su Director, Pablo Pacheco, y por Martha Esquenazi, investigadora de dicho centro, a quienes debo, y es obligado reconocerlo junto a mi inmenso agradecimiento para ambos, las facilidades de que dispuse en Cuba para llevar a cabo mis trabajos de investigación, tanto en esta ocasión como en las posteriores en que viajé a la isla caribeña. Como ya se ha comentado *supra*, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello” era y es el organismo que ha liderado en Cuba en las últimas décadas las investigaciones referentes al romancero de tradición oral moderna; como muestra sirva reiterar su elección para custodiar, clasificar, estudiar y editar los materiales tradicionales recogidos para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Por su parte, Martha Esquenazi es la especialista cubana más destacada en los estudios de romancero tradicional y fue la responsable intelectual del estudio de los romances recolectados en las encuestas llevadas a cabo para dicho *Atlas de la cultura popular cubana*.

Mi estancia en Cuba se prolongó durante tres semanas, desde el 10 de septiembre hasta el 1 de octubre de 2000. En primer lugar visité en La Habana el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, donde me recibieron cordialmente Martha Esquenazi y Pablo Pacheco, quienes me brindaron todo tipo de atenciones. Departé con ellos recabando sus sabios consejos e intercambiando informaciones. Martha Esquenazi me mostró la nutrida colección de romances tradicionales con la que estaba trabajando, recolectada durante las encuestas de campo llevadas a cabo para el proyecto del *Atlas de la cultura popular cubana*.

A continuación viajé al este de Cuba en compañía de Gabriel Cubillo Cuesta, un buen amigo filólogo interesado también en el estudio del romancero, con el fin de realizar una cala en la provincia de Guantánamo. Tomamos como base la localidad de Baracoa, en el extremo más oriental del país, una de las zonas menos investigada de la isla antillana debido a su aislamiento de las vías troncales de comunicación y que se preveía diferenciable tipológicamente por su aislamiento. Recorrimos el trayecto de La Habana a Baracoa en coche, con

paradas en las localidades de Cayo Guillermo (provincia de Ciego de Ávila) y de Holguín. Empleamos tres días en el viaje, que también aprovechamos para realizar entrevistas –bien a las personas a las que recogíamos como autoestopistas, bien a los empleados de hoteles, establecimientos de restauración o gasolineras donde nos deteníamos– aunque sin resultados provechosos, salvo que a algunas personas les sonaba algún *incipit* de los que constituían nuestro particular manual de encuesta.

Del 15 al 19 de septiembre llevamos a cabo una investigación de campo en las localidades de Baracoa, Boca de Yumurí y San Luis, todas ellas pertenecientes al municipio de Baracoa. El resultado esta vez fue satisfactorio al comprobar la pervivencia del romancero tradicional entre la población de la zona. Más de la mitad de las personas entrevistadas recordaban al menos algún fragmento de los temas romancísticos más extendidos en la comarca: *Mambrú*, *Delgadina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina* y *La hermana cautiva*; todos ellos en versiones casi siempre procedentes del repertorio infantil.

La totalidad de nuestras informantes en esta primera cala en la provincia de Guantánamo fueron mujeres, quienes nos contaron que habían aprendido los romances en canciones cantadas por sus madres o abuelas, y también por otras muchachas de su edad en la escuela secundaria. La primera de ellas a quien oímos cantar versos de romances tradicionales fue Aliyis Matos Quintero, una joven de 29 años natural de Baracoa. Aliyis nos cantó el 16 de septiembre de 2000 fragmentos del romance de *Delgadina*⁹⁶⁸ que había aprendido en el colegio jugando con otras niñas.

⁹⁶⁸ Los fragmentos que recordó Aliyis fueron los siguientes:

- Un padre tenía tres hijas, tres hijas como la plata,
 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.

 - Corran, corran mis soldados, y encierren a Delgadina
 4 en aquel cuartito oscuro, más allá de la cocina,
 y si pide de tomar
 6 Subió el primer escalón donde allí su padre estaba:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua.
 8 Si me das un vaso de agua yo seré tu fiel esclava. –

 Subió el primer escalón donde allí su madre estaba:
 10 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua. –
 - Delgadina..... yo no te puedo dar agua,
 12 porque, si tu padre me ve, me va a dar

Al día siguiente recogimos en Baracoa la primera versión completa de un romance: Olga Cantillo Matos, una joven de 26 años natural de Baracoa, cantó el tema de *La hermana cautiva* (13.C.4), patrimonio de tres generaciones de la misma familia, pues Olga lo había aprendido de su madre y esta a la vez de la suya. En la versión de Olga Cantillo la cristiana cautiva de las versiones peninsulares se transformaba en cubana nativa. La introducción de esta variante de colorido local propone un chistoso escenario que la comunidad portadora de la tradición aceptó sin mayores problemas: un escenario anacrónico en el que Cuba habría compartido con la península ibérica el yugo del dominio musulmán. Olga también cantó los fragmentos iniciales de sendas versiones de *Delgadina* y de *Los tres alpinos*⁹⁶⁹.

Ese mismo día, también en Baracoa, Orlai Merencio Suárez, de 33 años, cantó una versión del romance de *Delgadina* (2.C.14), tema muy extendido en la zona y cuya historia prácticamente todo el mundo reconocía. Orlai Merencio nos explicó cómo la aprendió en la escuela del campo en el primer año de la secundaria, cuando tenía 11 o 12 años. La cantaba jugando con las otras niñas en el colegio, algunas de las cuales se la sabían por haberla aprendido de sus madres o abuelas. Según testimonio de Orlai, formaban un corro en el que cada una interpretaba un papel, igual que si se tratara de una representación teatral: dos muchachitas hacían de hermanas, una de madre, otra de padre y otra de Delgadina. Orlai añadió que ella, como las demás madres, se la había enseñado a su hija de 8 años, quien la cantaba en el colegio con las otras niñas a la hora del recreo, jugando al teatro; de todo lo cual se infiere que el romance de *Delgadina* se interpretaba a las puertas del siglo XXI de la misma manera que en el pasado, manteniendo la continuidad de la tradición.

También el 17 de septiembre otra mujer de Baracoa, Eva Paumier Morales, de 36 años, nos cantó un nuevo fragmento de *Delgadina*⁹⁷⁰ y junto a

⁹⁶⁹ Los fragmentos que recordó Olga fueron los siguientes:

Este era un rey que tenía tres hijas,
2 la más pequeña Delgadina se llamaba.

Eran tres albinos que venían de la guerra.
2 El más pequeño traía un ramo de flores.

⁹⁷⁰ Dicho fragmento es como sigue:

Un padre tenía tres hijas, tres hijas como la plata,

su sobrina de 11 años, Daliana Matos Paumier, una versión del tema de *Don Gato*⁹⁷¹ proveniente de una fuente impresa, ya que según testimonio de las informantes ambas la aprendieron en un manual escolar para alumnos cubanos de cuarto grado. Tía y sobrina cantaron también el comienzo del romance de *Mambrú*, que prácticamente todas nuestras informantes reconocían pero del que sin embargo no conseguimos recoger entonces una versión íntegra. Por su parte, Merin Abad de la Cruz, de 33 años y también natural de Baracoa, cantó los fragmentos iniciales de los romances de *Santa Catalina* y de *Marinero al agua*⁹⁷², temas que según Merin no formaban parte de una misma canción sino de dos diferentes, así como una variación burlesca, sin otro valor que el de ocurrencia jocosa, del tema de *Mambrú*⁹⁷³, conocido en esta comarca como

-
- 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
 - Cuando su madre iba a fiesta el padre la enamoraba,
 - 4 por eso cuando venía, todito se lo contaba.
 - Papá, eso sí que no, aunque me den mil tajadas,
 - 6 ser contraria a mi madre, madrastra de mis hermanas. –
 - Sube al primer escalón donde allí mi madre estaba:
 - 8 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua.

⁹⁷¹ Aunque su origen sea libresco, creo interesante reproducir dicha versión para descartar en un futuro espurias versiones tradicionales cubanas del tema de *Don Gato*:

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado
- 2 calzando medias de seda y zapatitos calados
- cuando llegó la noticia que iba a ser casado
- 4 con una gatita rubia hija de un gato dorado.
- Se subió al techo a charlear,
- 6 resbaló por la veleta, se partió la punta del rabo.
- Se rompió siete costillas.
- 8 Ya llaman a los doctores, sangrador y cirujano.
- Unos le toman el pulso, otros le miran el rabo.
- 10 Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado,
- al olor de las sardinas don Gato ha resucitado.
- 12 Los ratones corren, corren, y los gaticos hacen miao, miao.

⁹⁷² El fragmento inicial del romance de *Santa Catalina* fue el siguiente:

- En el bosque hay una niña que Catalina se llamaba.
- 2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
- y cuando el novio venía todo, todo, le contaba.

Y el del tema de *Marinero al agua*:

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
- 2 - Te doy todo mi dinero si tú me sacas del agua.

⁹⁷³ Dicha ocurrencia jocosa fue la siguiente:

- Mambrú se fue a la guerra montado en una perra.
- 2 La perra se viró y Mambrú se reventó.

"Mambú", en el que el infortunado duque de Marlborough no iría montado en un caballo sino en una perra⁹⁷⁴ y que pude recoger después en otras zonas de Cuba⁹⁷⁵.

El 18 de septiembre emprendimos viaje de regreso a La Habana en automóvil, pernoctando en las localidades de Santa Lucía (provincia de Camagüey) y de Santa Clara (provincia de Villa Clara). Volvimos a emplear otros tres días en el viaje de regreso, que aprovechamos de nuevo para realizar encuestas a autoestopistas, clientes y empleados de hoteles, tiendas, restaurantes, bares o gasolineras donde nos deteníamos, también esta vez sin resultados provechosos, como en el trayecto de ida.

En La Habana me despedí de Gabriel Cubillo y volví a visitar a Martha Esquenazi y Pablo Pacheco. También me entrevisté con María Teresa, "Teté", Linares, una de las más reputadas especialistas en música tradicional cubana⁹⁷⁶, que, como se ha comentado *supra*, recogió en compañía de Argeliers León, abundantes materiales folclóricos, entre ellos romances tradicionales, algunos de los cuales fueron editados en el disco *Cancionero Hispanocubano*. En un anterior encuentro en España María Teresa Linares me había comentado que ella misma había aprendido varios romances tradicionales en su infancia. Entonces no pude recogerlos ya que "Teté" hubo de marcharse apresuradamente y aplazamos la grabación de los mismos hasta una próxima reunión. Pero en Ciudad de La Habana se excusó de hacerlo con el argumento de que ya habían sido recogidos por Martha Esquenazi; creo que "Teté" pecó en esta ocasión de un exceso de celo pues Martha me comentó posteriormente que "Teté" debía de haber sufrido un lapsus de memoria ya que no disponía de romances cantados o recitados por ella.

En Ciudad de La Habana proseguí, ahora en un ámbito urbano, mi trabajo de campo. A pesar de que no son las ciudades los lugares idóneos para llevar a cabo encuestas folclóricas, en Ciudad de La Habana hallé portadores de tradición, especialmente dos mujeres, María Teresa Albis Muñoz y Luisa María Rodríguez Leal, ambas primas y naturales de Cienfuegos. El 25 de

⁹⁷⁴ Merin nos preguntaba si podíamos imaginar el efecto humorístico de un general montado sobre una perra.

⁹⁷⁵ Néstor Manuel Santos García, de 61 años y natural de la Habana, me lo cantó en Nueva Gerona (Isla de la Juventud) el 29 de septiembre de 2000.

⁹⁷⁶ Véase el capítulo VI.21 de la presente tesis doctoral.

septiembre de 2000 María Teresa Albis Muñoz, una encantadora "joven" de 60 años a quien todos conocían por "Teresita", me cantó una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.16) y fragmentos de los romances de *Conde niño*⁹⁷⁷ y de *¿Dónde vas Alfonso XII?*⁹⁷⁸; junto a su prima Luisa María Rodríguez Leal, otra simpática "joven" de 49 años conocida por todos como "Luisi", cantó también una versión del romance de *Marinero al agua* (20.C.1) y un fragmento del de *Mambrú*⁹⁷⁹. En la sumamente enriquecedora conversación que pude mantener con ellas, me informaron del ambiente en que habían aprendido el acervo de canciones populares e infantiles que atesoraban sus memorias. María Teresa y Luisa vivían en Cienfuegos, en una calle de una única manzana que terminaba en el mar; en palabras de "Teresita" un paraíso para jugar en el que se reunían todas las muchachas y muchachos de la zona. Se hacían ruedas enormes en las que se cantaban numerosas canciones, que algunos de los niños mayores enseñaban a los más pequeños. La mayor parte de estos niños, como "Teresita" y "Luisi", tenían ascendientes españoles: el abuelo paterno de "Teresita" era asturiano y su bisabuelo materno era español, aunque no recordaba su región de procedencia; un bisabuelo de Luisa era gallego.

Durante mi brevísima estancia en La Habana realicé varias decenas de entrevistas más sin resultados especialmente relevantes. Después hice otra rápida cala en la Isla de la Juventud, que dista unos cien kilómetros de la isla principal del archipiélago cubano y que también presumía diferenciable

⁹⁷⁷ El fragmento que "Teresita" recordaba pertenecía al final del romance:

.....
 ella se volvió paloma, él se volvió gavilán
 2 y fueron a hacer su nido a las orillas del mar.
 Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar.

⁹⁷⁸ Reproduzco dicho fragmento:

- ¿Dónde vas Alfonso XII, dónde vas, pobre de mí?
 2 - Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la ví. –

 Su palacio está de luto

⁹⁷⁹ El fragmento de Mambrú cantado por "Luisi" fue:

Mambrú se fue a la guerra

 2 La caja era de corcho, la tapa de cristal.
 Por no tener padrino murió sin bautizar.

tipológicamente por su aislamiento. Pero en este caso mis conjeturas resultaron erróneas. La Isla de la Juventud, anteriormente conocida como Isla de Pinos, fue famosa por albergar el penal más célebre de Cuba, donde estuvo recluido el propio Fidel Castro. Tras el triunfo de la Revolución cubana Fidel Castro quiso borrar el lúgubre pasado de la isla, convirtiéndola en la sede de una universidad internacional para estudiantes cubanos y extranjeros, especialmente del tercer mundo, rebautizándola por ello como Isla de la Juventud. Miles de cubanos procedentes de todas las provincias se trasladaron a trabajar en este nuevo enclave y conformaron una nueva y mayoritaria población junto a los miles de estudiantes, mayoritariamente extranjeros, que pasaron por sus aulas. Estos nuevos pobladores, prácticamente sin raíces en la Isla de la Juventud, establecieron por ello una comunidad nada idónea para el mantenimiento o transmisión de unas tradiciones orales no compartidas por los individuos que mayoritariamente la componían. De hecho, en cinco días de encuesta, del 26 al 30 de septiembre de 2000, solo pude recoger como resultado de la misma un mínimo número de versos de los romances de *Mambrú* y de *Marinero al agua*: María Martínez Fernández, de 43 años y natural de Guantánamo, me cantó un breve fragmento del romance de *Marinero al agua*⁹⁸⁰; José Ángel Cabrera Matos, de 46 años y natural de Baracoa, cantó un verso de *Marinero al agua*⁹⁸¹ y por último, Néstor Manuel Santos García, de 61 años y natural de Ciudad de la Habana, cantó una versión de la canción burlesca mencionada *supra* en que *Mambrú* va montado en una perra. Todo ello lo recogí en Nueva Gerona (Isla de la Juventud) el 29 de septiembre de 2000.

El 30 de septiembre viajé en avión de Nueva Gerona a Ciudad de La Habana y al día siguiente partí en vuelo de regreso a Madrid. En total, durante las tres semanas que permanecí en Cuba, tuve ocasión de entrevistar, solo o en compañía de Gabriel Cubillo, a cerca de un centenar de personas, de las cuales una tercera parte conocía o identificaba algún verso de romances

⁹⁸⁰ El fragmento fue:

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
2 - Te doy todo mi navío y mi mujer por esclava.

⁹⁸¹ Dicho verso es el siguiente:

- ¿Cuánto me das marinero porque te saque del agua?

tradicionales. Las localidades en que fueron efectuadas las encuestas fueron Ciudad de La Habana, Santa Clara (provincia de Villa Clara), Holguín, Cayo Guillermo (provincia de Ciego de Ávila), Santa Lucía (provincia de Camagüey), Nueva Gerona y Cocodrilo (ambas en el municipio especial de Isla de la Juventud) y Baracoa, San Luis y Boca de Yumurí (las tres pertenecientes al municipio de Baracoa, provincia de Guantánamo)

A pesar de la brevedad de la estancia, el resultado final de la cala romancística fue plenamente satisfactorio ya que cumplimos nuestro objetivo de comprobar la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en Cuba. En total recolectamos, entre fragmentos y versiones, casi una veintena de textos correspondientes a nueve temas diferentes. Recogimos una versión completa de los romances de *Las señas del esposo* y de *La hermana cautiva*, otra versión completa y varios fragmentos de los temas de *Delgadina* y de *Marinero al agua*, además de fragmentos de los romances de *Santa Catalina*, *Los tres alpinos*, *Mambrú*, *Conde niño* y *¿Dónde vas, Alfonso XII?*. También obtuvimos en las encuestas versiones letradas del tema de *Don Gato* y de otras canciones no romancísticas como *La lavandera requerida por su hermano*, *Mariana Pineda*, *Carabí* o *Señora Santa Ana*, por citar tan solo las más populares y extendidas.

De mi estancia en Cuba di cuenta, como un primer adelanto, en el artículo “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”⁹⁸², publicado en el monográfico dedicado a “El Romancero tradicional y el corrido” que, coordinado por Ana Valenciano, se editó en el número del año 2001 de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Salí de Cuba con la convicción de que si la estancia hubiera sido más larga, el repertorio cosechado hubiera sido más rico en número de temas y versiones. La vitalidad de la tradición folclórica, en especial en la zona oriental de la isla, prometía ubérrimos frutos en futuras recolecciones si estas abarcaban un periodo de tiempo más extenso. Felizmente en 2001 y 2004 pude efectuar dos estancias más largas de las que

⁹⁸² Andrés Manuel Martín Durán, “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2001, 30, pp. 157-163.

trataré *infra* y que a la postre corroborarían las positivas impresiones de este primer viaje.

VI.27. ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: LA ENCUESTA 2001.

Tras los prometedores resultados de esta primera estancia en Cuba en septiembre de 2000, determinamos hacer una investigación mucho más ambiciosa en la parte oriental de la isla, especialmente en la zona este de la provincia de Guantánamo, donde la cosecha de temas romancísticos había sido más fructífera.

En esta ocasión mi visita a Cuba se extendió durante 12 semanas, desde el 18 de agosto hasta el 9 de noviembre de 2001. Para ella disfruté de una ayuda para estancias breves en centros de investigación extranjeros que me concedió la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid, a la que pude optar tras obtener en octubre de 2000 una beca predoctoral concedida por dicha Comunidad Autónoma, a la que había precedido una beca predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid entre abril y septiembre de 2000.

Dicha ayuda resultó a la postre totalmente insuficiente debido en gran medida a la carencia en Cuba de un sistema razonable de transporte público: hubiera necesitado disponer de un automóvil para los desplazamientos ya que los trabajos de campo los realicé en su mayor parte en zonas rurales, donde precisamente dichos problemas de transporte eran aún más acuciantes. Como la ayuda no llegaba para alquilar vehículo alguno, tuve que ingeniármelas –o, como dicen los cubanos, “inventar”– para aprovechar los medios a mi alcance, o sea, en *román paladino*, “buscarme la vida como buenamente pude”: gran parte de la encuesta la llevé a cabo a pie, en plena canícula tropical y con desplazamientos de jornadas kilométricas, a veces favorecidas por conductores (de autos, motos, coches de carruajes o bicicletas) que accedían a llevarme algún tramo a dedo y “de paquete” (“botella” en la forma coloquial cubana), incluso a sabiendas de que en Cuba no estaba permitido recoger autoestopistas extranjeros. Utilicé así mismo medios de transporte tan peregrinos como los remolques de los camiones, siempre atiborrados en Cuba cuando van sin carga por ser entonces el medio más usual de transporte en

áreas rurales. No obstante, para acceder a algunas apartadas aldeas, no tuve otro remedio que llegar caminando o en caballeriza, pues había que atravesar numerosos cauces de agua en los que no existían puentes.

En lo que respecta al apartado de los obligados protocolos académicos, una vez más he de agradecer la amable invitación que de nuevo me cursaron Pablo Pacheco, Martha Esquenazi y el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, sin la cual mi viaje no hubiera sido posible.

Mi investigación de campo se desarrolló en cerca de sesenta localidades, pertenecientes a cuatro municipios y estos, a su vez, a tres provincias. El grueso del trabajo de campo transcurrió en la provincia de Guantánamo, en los municipios de Maisí y, en especial, de Baracoa. Las localidades del municipio de Maisí en que trabajé fueron Labelle de Vertientes, Limones, Los Arabos, Los Quemados, Los Ranchos, Pueblo Viejo, Sabana y San Ramón de Vertientes. Las del municipio de Baracoa fueron Acueducto, Alegría, Baracoa, Boca de Miel, Boca de Yumurí, Cabacú, Capiro, Cayo Güin, Cayo Juaneque, Consolación de Mosquitero, El Guayabo, EL Güirito, El Laurel, EL Turey, El Zapote de Quibiján, Guanacón, Jamal, La Gotera, La Perrera de Quibiján, La Planta, La Vega del Taco, Los Hoyos de Sabanilla, Mabujabo, Majana, Majayara, Manglito, Mosquitero, Nibujón, Navas, Paso de Cuba, Pueblo Nuevo, Quibiján, Ribera de Duaba, Sabanilla, San José de Jaitesico, San Luis de Jamal, Santa María, Santa Rosa de Duaba, Tabajo y Yara.

También llevé a cabo encuestas en la provincia de Holguín, en las localidades de Cañete, Punta Gorda y Yamanigüey, las tres pertenecientes al municipio de Moa. Tampoco desaproveché las oportunidades que tuve de hacer entrevistas en varios municipios de la provincia de Ciudad de la Habana, entre ellos, la capital del estado.

Antes de pasar a detallar pormenorizadamente mi investigación de campo de 2001, creo conveniente destacar, a modo de presentación y primer balance, que en total durante las doce semanas entrevisté a cerca de seiscientas personas. De ellas, casi cuatrocientas fueron mujeres y un poco más de doscientas, hombres. De los encuestados, una tercera parte, cerca de doscientas personas –ciento cincuenta y dos mujeres y cuarenta y cuatro hombres– reconocieron, recitaron o cantaron romances. Sin contar fragmentos, recopilé más de un centenar de nuevos textos romancísticos de veintitrés

temas diferentes: *Casada de lejas tierras*, *La hermana cautiva*, *Gerineldo*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Las señas del esposo*, *Delgadina*, *Albaniña*, *Conde niño*, *Ricofranco*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Monja por fuerza*, *Los tres alpinos*, *La nuera ociosa*, *Mambrú*, *La Virgen y el ciego*, *Santa Iria*, *Hilo de oro*, *Marinero al agua*, *Don Gato*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Me casó mi madre*, *Madre*, *Francisco no viene* y *Polonia y la muerte del galán*.

Afortunadamente, como enunció magistralmente Paul Bènichou, la agonía del romancero está resultando eterna y tanto en el pasado siglo como todavía hoy la búsqueda de romances en Cuba sigue brindándonos fructuosos resultados y alguna que otra sorpresa, como las que coseché en mis encuestas de campo: por ejemplo, la primera versión recogida en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras* y la primera versión cubana, y segunda documentada en Hispanoamérica, del tema de *El quintado+La aparición de la enamorada*. Son de destacar también las cuatro versiones del tema de *Albaniña* y la única del romance de *Santa Iria* que pude recoger, las primeras documentadas de ambos temas en el oriente cubano. Además hay que resaltar los diecinueve nuevos textos del romance de *La hermana cautiva*, el corpus mayor de dicho tema recogido en Cuba, así como una versión del tema de origen vulgar de *Madre*, *Francisco no viene*, la cual puede considerarse en el siglo XXI como una auténtica rareza y que únicamente se había documentado en Cuba en otra ocasión.

VI.27.1. Los primeros días en La Habana.

Los primeros días de mi estancia en 2001 los pasé en La Habana, donde me entrevisté de nuevo con Martha Esquenazi y Pablo Pacheco, recibiendo, además de su generoso apoyo y sus sabios consejos, cartas de presentación a las diversas autoridades locales de los municipios en los que en principio pensaba llevar a cabo mis investigaciones de campo; documentos que, como explicaré más adelante, me fueron muy útiles y me libraron de algún que otro malentendido con la policía cubana y con dirigentes locales de medio pelo.

En la Habana visité también el Centro Cultural Español, sito en uno de los más preciosos palacios del malecón habanero, inconfundible por las cariátides de piedra que otean el Atlántico desde su terraza. En 2001 dicho

centro todavía dependía de la Agencia Española de Cooperación Internacional, que lo había restaurado y dotado de unas excelentes biblioteca, hemeroteca y videoteca. En el centro Cultural Español trabajaba como custodio (término de la jerga cubana y que en nuestro país correspondería a “vigilante de seguridad”) Rafael Enrique López Mesa, un joven ingeniero de treinta y cuatro años con quien comenté el asunto de mi investigación. Rafael se brindó a presentarme a su familia, ya que él creía que su madre y alguna de sus tías sabían alguna de las canciones cuyos *incipit* formaban parte de mi manual de encuesta, con el que previamente había interrogado a Rafael, quien a la postre también se revelaría como informante. Sirva ello como ejemplo de que en una encuesta folclórica no hay que despreciar ninguna oportunidad, ni siquiera en un ambiente tan formal y aparentemente poco propicio como un centro cultural vinculado a una legación diplomática.

La familia de Rafael López Mesa atesoraba un repertorio nada despreciable de temas romancísticos. Celina Morales Bonachea, tía de Rafael, una simpática abuela de sesenta y cinco años natural de General Carrillo (municipio de Remedios, provincia de Villa Clara), me sorprendió al recitar una versión del romance de *Gerineldo* (8.C.1), la única que he podido recolectar en mis visitas al país caribeño. Aunque el tema de *Gerineldo* es uno de los más comunes en la Península, en Cuba se han publicado muy pocas versiones y en la actualidad es extraño que aparezca en las encuestas. La informante hizo referencia explícita a que esa canción era “vieja, vieja”, tanto que ella ya ni recordaba la melodía y por ello la recitó en vez de cantarla. No se cantaba como canción infantil sino que formaba parte del repertorio de los que sabían muchas canciones, como el hombre del que la había aprendido siendo muy pequeña. Aunque para ella su versión estaba completa, el reducido número de versos podría deberse a la falta de memoria de la informante ya que, según explicó ella misma, llevaba más de cuarenta años sin cantarla. Sus hijos, presentes en la entrevista, estaban sorprendidos porque su madre solía amenizar sus veladas de la infancia interpretando canciones y la de *Gerineldo* nunca antes se la habían escuchado. Celina Morales cantó también junto a su hija María Elena Tacoronte Morales, de treinta y tres años, y su nieta Anet Martínez Tacoronte, de doce, versiones de los romances de *Mambrú* (5.C.9.A), que se cantaba como juego de ronda infantil, y de *Los tres alpinos* (31.C.3.A),

que se cantaba como juego infantil en que cada uno de los niños interpretaba un rol de la historia. Hija y nieta habían aprendido ambos romances de Celina, quien a su vez lo había aprendido, respectivamente, el primero de sus tías y el segundo de su abuelo.

Por su parte, Ofelia Mesa Bonachea, de setenta y siete años y madre de Rafael, junto a su hija, María Ofelia López Mesa, de cincuenta y dos, cantó una buena versión del tema de *Las señas del esposo* (1.C.17), en el que el protagonista y disimulado pretendiente pone a prueba a la fidelidad de la esposa con la oferta de un nuevo matrimonio y esta, consciente de la trampa, le plantea un tiempo desmedido de espera: el folclórico emplazamiento de los siete años prolongado con otros siete más. El final del romance se resuelve con la intervención del esposo festejando la fidelidad de su mujer. Ambas informantes cantaron además una interesante versión del tema de *Delgadina* (2.C.15), que se cantaba como canción de cuna y cuyo texto es buen ejemplo de la censura que puede llegar a ejercer la comunidad portadora de la tradición con el objetivo de disimular un tema tabú como el incesto: para ello basta con que el padre y la madre de Delgadina permuten sus papeles al comienzo del relato (“cuando su padre iba a misa / su madre la regañaba”); así, el padre es el que va a misa y la madre la que regaña a Delgadina, con lo que deja de ser un romance de incesto y su intriga se transforma en la narración de un castigo desmesurado cuyas razones se muestran ininteligibles. Ofelia Mesa me relató que ella conocía también la versión no censurada (“cuando su madre iba a misa / su padre la enamoraba”) en la que el deseo incestuoso del padre de Delgadina era el motor de la trama, pero si los mayores le oían cantarla, la regañaban porque “las niñas buenas no cantaban eso”. La censura comunitaria llegó a ser tan eficiente que sus hijas ya solo conocieron el romance de texto edulcorado en el que el incesto se había suprimido de la intriga.

Ofelia Mesa Bonachea y su hija, María Ofelia López Mesa, cantaron también versiones de los temas de *Me casó mi madre* (7.C.9), *Ricofranco* (15.C.12) y de *Monja por fuerza* (27.C.8), todas ellas propias del repertorio infantil y con un alto grado de ritualización.

Por último, Rafael López Mesa, se reveló también al final de la jornada como informante y junto a sus primas María Elena y Teresa Tacoronte Morales, cantaron una versión del tema de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.5),

convertida en popularísima canción infantil a ritmo de guaguancó, una de las muchas que amenizaban los viajes escolares y que los muchachos aprendían unos de otros, empleando a la vez su ingenio para improvisar versos disparatados con los que prolongaban su final.

VI.27.2. Las primeras semanas en la parte oriental de Cuba.

Una vez cumplida en La Habana esta primera etapa de mi viaje, bastante más provechosa que las expectativas que yo había previsto para unos primeros días de presentaciones protocolarias, viaje en avión hasta Baracoa, localidad que establecí como base para llevar a cabo la investigación de campo en el municipio homónimo y en otros municipios anejos del oriente guantanamero. El municipio de Baracoa, el segundo en número de habitantes de la provincia de Guantánamo, tenía en 2001 una población algo superior a los ochenta mil habitantes, de los que algo más de la mitad, cuarenta y cinco mil personas, vivían en la ciudad que da nombre al municipio, y el resto, cerca del cuarenta por ciento, se encontraba desperdigada en los numerosos núcleos rurales dispersos por todo su demarcación. La elevada pluviosidad, su naturaleza virgen, los numerosos ríos, arroyos y riachuelos que surcan el municipio, su abrupta orografía cuya altura más emblemática es “El Yunque” (cuya deslumbrante belleza aparece ya citada en los diarios de Colón), el bosque húmedo tropical y el omnipresente océano Atlántico en el horizonte, distinguen una geografía singular dentro de la isla caribeña. Su topografía, muy montañosa, se caracteriza por una sucesión de profundos valles surcados por abundantes cursos de agua –entre ellos el del río Toa, el más caudaloso de Cuba– que hacen bastante complicado el desplazamiento en buena parte del municipio, favoreciendo el aislamiento que todavía hoy sufren numerosas comunidades rurales y que fue la señal distintiva de toda la comarca, incomunicada por carretera con el resto de la isla hasta la década de los sesenta del pasado siglo XX en que fue finalizado el anhelado viaducto de La Farola. El municipio de Baracoa abarca una extensión de casi mil kilómetros cuadrados, con noventa y cuatro asentamientos poblacionales, dos de los cuales, Baracoa y Jamal, presentaban en 2001 características urbanas.

Nada más llegar a Baracoa, en la última semana de agosto, y siguiendo con mi norma de no desaprovechar ninguna oportunidad para hacer encuestas folclóricas, empecé por entrevistar a los trabajadores del hotel El Castillo, donde me hospedaba. Allí pude recolectar, entre informantes que ya habían participado en mis encuestas del año 2000, nuevas versiones del romance de *Polonia y la muerte del galán*, algunas rematadas por variantes de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*, que se cantaba a ritmo de guagancó en los viajes escolares a la escuela del campo, periodo educativo obligatorio para los estudiantes cubanos de secundaria en el que estos tenían que desempeñar durante treinta días agotadoras faenas agrícolas como cosechar café o cortar caña de azúcar. Este “deber revolucionario”, a pesar de su dureza, era defendido con entusiasmo por la gran mayoría de las personas a las que entrevisté, quienes recordaban la experiencia, vinculada a la adolescencia, con una mezcla de nostalgia y regocijo, como una de las más bonitas y enriquecedoras de su existencia. Tras la jornada de faena agrícola había tiempo después de cenar para juegos y divertimentos, entre los cuales se encontraban competencias para ver quién sabía más canciones infantiles, razón por la cual los niños solían aprender un sinfín de canciones en estas escuelas del campo. Versiones del popularísimo tema de *Polonia y la muerte del galán* fueron cantadas por Aliyís Matos Quintero (30.C.6), por Antonio Mas Games (30.C.7), esta con un chistoso final, muy del gusto de la imaginación infantil, y por Merin Abad de la Cruz (30.C.8), quien también me cantó un fragmento del romance de *Monja por fuerza*⁹⁸³.

Tatiana Silvestre Durán “Tato”, guía turística del hotel El Castillo, se brindó a acompañarme por los caminos rurales de Sabanilla, Los Hoyos de Quintanilla y El Laurel (estos dos últimos, barrios de El Guayabo), localidades las tres del municipio de Baracoa donde “Tato” pasó su infancia y adolescencia. Lo más provechoso de la jornada fue que su hermana, Tania Silvestre Durán,

⁹⁸³ El fragmento es el siguiente:

2 Una tarde de verano me encontré con un convento
y el convento era de monjas todas vestidas de blanco.

.....
.....

4 Cuando luces en mi mano pulsera de mi muñeca,
gargantilla de mi cuello, pendientes de mis orejas,
mantilla de mi cabeza, cinturón de mi cintura.

Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. Recogí el fragmento en Baracoa el 31.8.09.

nos cantó una versión del tema de *Los tres alpinos* (28.C.4) y que en Sabanilla me presentó a las hermanas Aida, Oriente y América Machado Quintero, quienes recordaron fragmentariamente una versión del tema de *Las señas del esposo*, versión que pude completar una semana después en una segunda visita al hogar de las tres hermanas. En esta ocasión, ya sin la compañía de Tatiana Silvestre Durán⁹⁸⁴, Aida, de 66 años, me cantó la versión completa del tema de *Las señas del esposo* (1.C.18), más otra del romance de *Monja por fuerza* (27.C.9) y un fragmento del tema de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*⁹⁸⁵, este último en compañía de su hermana América, de 75 años.

Entre idas y vueltas a los campos baracoenses, aprovechaba cualquier situación propicia para llevar a cabo encuestas en las calles de la ciudad de Baracoa. Al principio solía detenerme cuando topaba con ancianas y ancianos, pero poco a poco empecé a comprobar que en Baracoa la tradición oral no era, como ocurre en este siglo XXI en la península ibérica, patrimonio de las personas de mayor edad. En Baracoa también los más jóvenes atesoraban romances tradicionales en su memoria. Buen ejemplo de ello fue Kania Oña Rodríguez, que acababa entonces de cumplir los treinta, quien me cantó versiones de los temas de *Delgadina* (2.C.16) y de *La nuera ociosa* (29.C.5) que había aprendido de su madre, Zenaida Oña Reyes, natural de Mayarí (provincia de Holguín) y de 49 años, que llegó al final de la entrevista, a tiempo para cantar junto a su hija una versión del tema de *Los tres alpinos* (28.C.5).

⁹⁸⁴ “Tato” me hizo comprender que no le quedaba otra opción que suspender sus servicios como guía, pues temía que esos viajes por los campos guantanameros, “solos y en pareja”, pudieran originar malas interpretaciones que hicieran peligrar, además de su reputación, su puesto de trabajo. En posteriores ocasiones este miedo a los malentendidos volvería a repetirse: mujeres jóvenes, y no tan jóvenes, que en un primer momento se brindaron desinteresadamente a acompañarme por los campos rurales para que no me perdiera por sus caminos, en su casi totalidad carentes de señalización, se volvían repentinamente muy renuentes a repetir jornada. Era evidente que el entorno social de estas zonas rurales las presionaba con murmuraciones y chismes de “jineteo”, término con el que se designa a los cubanos que se benefician de los favores de los extranjeros, y que en el caso de mujeres jóvenes, suele conllevar algún tipo de relación sexual. Para una “cubana decente” (a pesar del falso mito, la casi totalidad de las mujeres de la isla) la insinuación de ser “jinetera” es el peor insulto con el que se le puede ofender, y la mera posibilidad de que se rumoreara acerca del asunto era un inhibidor potentísimo para, aún sintiéndolo mucho, excusarse de su primer ofrecimiento de guía por aldeas y campos de la isla antillana.

⁹⁸⁵ Reproduzco dicho fragmento:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII? ¿Dónde vas triste de mí?
- 2 - Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- A Mercedes no la busques, que Mercedes muerta es.
- 4 Cuatro duques la llevaban, caballeros más de mil.

Las informantes me explicaron que el romance continuaba con el entierro de Mercedes en el cementerio de Madrid, pero ya no recordaban el final.

Madre e hija me explicaron que el romance de *Delgadina* se cantaba todavía hoy en un juego infantil con el que las niñas se entretenían, acompañándose con palmas y dramatizando los roles de los personajes del romance. Confirmaba así este testimonio el de Orlai Merencio Suárez en la encuesta del año anterior. Aunque lógicamente existan variantes entre ambas versiones, las dos corresponden al mismo tipo, predominante en la zona, en el que se da la peculiar jerarquización de las súplicas de ayuda de Delgadina en escalones familiares ascendentes: hermana, hermano, madre y abuela (si bien los personajes de hermana y madre son los más habituales y los del hermano y, sobre todo, el de la abuela no son tan comunes), para finalmente solicitar al padre en último extremo y “a la desesperada” el agua que este le ofrece (imagen de innegables connotaciones sexuales, característica del romance y omnipresente en la casi totalidad de sus versiones), con la claudicación y consentimiento de la protagonista que ello implica. Respecto al romance de *Los tres alpinos*, Zenaida relató que la canción se la enseñó su abuela, lo que confirmaría la presencia del tema en Cuba a principios del siglo XX.

VI.27.3. Boca de Yumurí y la primera versión documentada en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras*.

Sin duda, de todo mi periplo por los campos cubanos, la visita más provechosa que realicé fue la que me llevó el 7 de septiembre de 2001 a la recóndita localidad de Boca de Yumurí, paradisiaco e idílico paraje del municipio de Baracoa en el extremo oriental de la isla, seguramente uno de los lugares más retirados de Cuba, celebrado en el folclore cubano tanto por la belleza de sus paisajes, en especial por el precioso cañón que forma en su desembocadura el río Yumurí, como por lo aislado de su emplazamiento. Llegué a este apartado límite del municipio baracoense en compañía de Antonio Mittendorfer Valero, un gran amigo que viajó a Cuba para visitarme y que se brindó a acompañarme en mis encuestas de campo durante su breve estancia, resultando su ayuda a la postre de gran utilidad: Antonio se ocupó diligentemente de neutralizar a esos individuos que a menudo revientan las entrevistas, bien por afán de protagonismo, bien por algún tipo de desequilibrio psíquico, como de sobra conoce cualquiera que haya llevado a cabo encuestas

folclóricas donde pueda reunirse un grupo de personas⁹⁸⁶. Además, Antonio Mittendorfer se ofreció generosamente a compartir durante su breve estancia los gastos de alquiler de un automóvil, haciendo asequible a mi parvo presupuesto la posibilidad, al menos durante unos días, de disponer del imprescindible vehículo necesario para llevar a cabo encuestas por campos quantanameros.

Al llegar a Boca de Yumurí el siete de septiembre de 2001, como solía hacer en todas las localidades que visitaba, pregunté por las personas de más edad, en principio las que suelen conocer un mayor y más rico repertorio folclórico. Fue así como conocí a Tomás Durán Lores, un simpático abuelo analfabeto que no sabía con certeza su edad, aunque según él, estaría a punto de cumplir los noventa años; sin embargo, su hermano mayor, Francisco Durán Lores, de 87 años, me contó que Tomás era el hermano más pequeño y su edad rondaría los setenta y tantos. Este tipo de extravagancias, habituales en al área de Baracoa, se explicaba por el aislamiento de la zona hasta hace pocas décadas y la lejanía con los centros oficiales donde se formalizaban los registros de natalidad. Como Tomás quedó huérfano de niño, fue él mismo quien hizo su inscripción de nacimiento muchísimo tiempo después de venir al mundo, por lo que se pudo poner la edad que le viniera en gana. Septuagenario u octogenario, lo cierto es que Tomás Durán Lores resultó ser el mejor informante masculino que entrevisté en mis investigaciones para llevar a cabo esta tesis doctoral. La memoria iletrada de Tomás Durán atesoraba, entre otros muchos temas folclóricos, una preciosa joya: la única versión documentada hasta ahora en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras* (5.C.1), a la que cabe el honor de haber incrementado el corpus de temas romancísticos hispanoamericanos, ya que hasta ahora el tema de *Casada de lejas tierras* figuraba en todos los repertorios folclóricos del nuevo continente restringido al ámbito geográfico brasileño y solo se conocían versiones del mismo en portugués. Dada la relevancia de la misma, he

⁹⁸⁶ Además de neutralizar a los hombres y mujeres de todas las edades que intentaron monopolizar la encuesta, empeñados en hacer alarde de sus dotes, pésimos, como músicos y cantores, he de agradecer a Antonio Mittendorfer que se prestara a soportar estoicamente predicaciones religiosas de iluminados que trataban de convertir nuestras almas y salvarnos de la condena eterna que, según ellos, nos aguardaba. Si Antonio no les hubiera dedicado una absoluta atención, conduciéndolos hasta lugares en que dejaban de ser elementos perturbadores para la entrevista, mis encuestas a los excelentes portadores de tradición oral que residen en Boca de Yumurí hubieran sido mucho más complicadas.

considerado oportuno extenderme a continuación en su análisis, que será más extenso que el del resto de las versiones romancísticas comentadas.

La versión de *Casada de lejas tierras* que cantó Tomás Durán destaca por su equilibrio entre elementos líricos y narrativos. El texto presenta una estructura paralelística de segmentos trimembres, los cuales constituyen su esqueleto formal y organizan la canción en simetrías fijas. Este paralelismo determina su estructura sintáctica y rítmica y aparece reforzado por los anafóricos, reiteraciones y aliteraciones presentes en el romance, que constituyen, junto a las interjecciones, exclamaciones y apóstrofes que refuerzan su acento lírico, los elementos que otorgan a la versión su lograda intensidad emotiva. Las repeticiones textuales, el carácter poliasonantado y la división sistemática en segmentos trimembres que dibujan un esquema estrófico en el poema, serían rasgos más propios de la canción lírica que del romancero⁹⁸⁷, aunque, como ha dejado claro con su reconocido magisterio Diego Catalán, el romancero de tradición oral moderno no se define por su fisonomía formal sino por el lenguaje poético figurativo-formulario que lo distingue, por la funcionalidad de sus historias y por la noción fundamental de "apertura del texto"⁹⁸⁸.

La disposición formal del texto consiste en una estructura circular de simetrías fijas que gira en torno a un número tan significativamente folclórico como el tres. La voz narradora aparece en los tres primeros versos para introducir a la protagonista y situar la historia, y vuelve a surgir en los tres últimos⁹⁸⁹ para informarnos del desenlace trágico del relato y sugerir, con la condena de cuñadas y suegras, la conclusión final ejemplarizante que se ha de sacar del mismo. Los veintisiete versos que completan el texto forman la parte dialogada de la narración y se dividen en nueve grupos de tres. Cada uno de ellos corresponde a uno de los tres personajes protagonistas cuya voz se deja

⁹⁸⁷ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, p. 15.

⁹⁸⁸ Véase Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, ob. cit.; del mismo autor v. también "Sobre el lenguaje poético del romancero: la fórmula como tropo", en *Ínsula*, 567 (1994), pp. 25-28.

⁹⁸⁹ Con la excepción del verso 29: en este último segmento dialogado encontramos la única irregularidad que rompe el armonioso equilibrio de la disposición formal del texto. El parlamento de la suegra no ocupa los tres versos sino que se ve interrumpido en el segundo por la aparición de la voz narradora, quizá para anticipar su presencia inmediatamente después o simplemente porque el intérprete, con la conciencia propia del artista (¿por qué no?), estaría tratando de evitar la repetición textual del verso.

oír en el romance. Pero además, el esquema en que se disponen esas voces responde a un diseño formado por tres secuencias paralelísticas, constituidas cada una de ellas por tres parlamentos que sirven de vehículo para que discurra la acción.

Este tipo de disposición circular del texto casa perfectamente con el tipo de romances concéntricos que utilizan la repetición como forma sistemática de estructurar la narración⁹⁹⁰ y entre los cuales hay que incluir a nuestra versión cubana. El armonioso equilibrio formal del romance y su riqueza de recursos expresivos nos sirven como excelente ejemplo de las fascinantes capacidades de creación poética que brindan las técnicas y mecanismos singulares con los que se actualizan los textos tradicionales en el proceso de transmisión oral.

Igualmente es de resaltar la forma paralelística con la que se introducen las referencias temporales cada nueve versos, uno de los mayores aciertos poéticos del romance:

.....
9 Y los claros del día no se ven venir
.....
18 ¡Ay!, los claros del día ya quieren venir
.....
27 Ya los claros del día, ya se ven venir

El tiempo en la narración transcurre a través de una paulatina progresión que nos indica el avance de la noche, creando una sensación de angustia que intensifica la tensión emotiva y anticipa el desenlace trágico de la historia. Y para ello basta únicamente con la inclusión del adverbio “ya”, la permutación en uno de los hemistiquios del verbo “ir” por el verbo “querer” y la introducción de la intensa emotividad que aporta la interjección “¡ay!”.

⁹⁹⁰ Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, ob. cit., p. 65, define de la siguiente manera los romances concéntricos:

Algunos romances usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración. El resorte que pone en marcha la utilización del recurso es el deseo de reiterar un motivo o una cierta situación, que constituyen, generalmente, el núcleo de la historia que se quiere narrar. La estructura interna del núcleo la constituyen una serie de repeticiones, unas totales y otras parciales, que se cambian en cada sección. He llamado a estos romances “concéntricos” porque el núcleo gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia (según el caso).

La riqueza expresiva conseguida a partir de mínimas variaciones en un esquema formal paralelístico de reiteraciones sintácticas es un buen ejemplo de la fortuna estilística que se puede alcanzar con esa economía de recursos definitoria de la poética del romancero. La versión cubana es la única en que aparece entre el centenar largo de textos publicados que he podido consultar. Como también es la única en que podemos encontrar la presencia arcaizante de la construcción de doble partícula posesiva “mi cuya, tu cuya”.

Con respecto al conjunto de las peninsulares ⁹⁹¹, incluidas las portuguesas, que mantienen entre sí una gran homogeneidad, la versión cubana cantada por Tomás Durán presenta además otras peculiaridades. En primer lugar, en ella no aparece la nostalgia del hogar paterno distante. La parturienta no hace referencia en ningún momento a que su patria se encuentre en un lugar lejano. Los motivos del antagonismo se reducen en el texto exclusivamente al arquetípico conflicto entre suegra-nuera y esposa-cuñada, a las desavenencias entre ellas y al arraigado tópico tradicional de la malquerencia hacia la mujer del hijo o hermano, temas todos omnipresentes en el folclore universal ⁹⁹². De las versiones españolas, solo tres (una de Valladolid⁹⁹³, una de Albacete⁹⁹⁴ y otra de Cádiz⁹⁹⁵) omiten igual que el texto

⁹⁹¹ Poseemos un buen número de textos de tradición oral moderna recogidos en la península, donde el tema es frecuente y está muy extendido, con versiones documentadas en Orense, Asturias, Cantabria, León, Zamora, Salamanca, Palencia, Burgos, Valladolid, Segovia, La Rioja, Madrid, Toledo, Albacete, Ciudad Real, Cáceres, Badajoz, Jaén, Cádiz, Granada, Málaga, Sevilla, Huelva y Canarias. Además, está ampliamente representado en la tradición romancística de Portugal y Brasil, así como en la sefardí. Desde hace cinco años podemos consultar agrupadas la práctica totalidad de versiones publicadas del romance en la tesis doctoral de Ignacio Ceballos Viro, *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*, dirigida por Jesús Antonio Cid Martínez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2009, pp. 599-640, donde podemos encontrar además un versado estudio del tema, pp. 227-287.

⁹⁹² El inveterado conflicto que supone para las jóvenes abandonar el hogar paterno e integrarse en el de su esposo, unido a los proverbiales celos y desavenencias entre suegras y nueras, o entre cuñadas, es fuente de inspiración folclórica en las sociedades tradicionales, en las que el romancero constituye un referente didáctico de carácter funcional y ejemplarizante. No hay que olvidar que el romancero es mayoritariamente transmitido por mujeres: de ahí su papel protagonista en los temas, muchos de los cuales tratan sobre la función y el comportamiento femeninos en la familia y en la sociedad. Respecto al carácter proverbial del conflicto entre suegra y nuera y entre cuñadas, el refranero nos aporta ejemplos muy ilustrativos: “*aquella es bien casada, que ni tiene suegra, ni cuñada*”; “*en quanto fuy suegra nunca tuve buena nuera*”, y al revés, “*en quanto fuy nuera nunca tuve buena suegra*”. Ejemplos los tres tomados de Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568.

⁹⁹³ Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, I, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978, p. 202.

⁹⁹⁴ Francisco Mendoza Díaz-Maroto, *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1990, pp. 30-31.

cubano el hecho de que la protagonista proceda de una comunidad ajena a la del marido.

Una peculiaridad más de la versión caribeña es que la suegra y la cuñada, aunque aparecen implícitamente en el desarrollo de la intriga, no intervienen de forma explícita: su voz no se deja oír en el discurso. No encontramos las maldiciones a la esposa y su descendencia como respuesta a la demanda de ayuda solicitada por el marido a su madre o hermana, características de las versiones peninsulares (con la excepción de una leonesa⁹⁹⁶ y otra de Orense⁹⁹⁷). Esa elisión de las respuestas y la justificación que de sus ausencias se ve obligado a realizar el esposo, da mayor realce emotivo a la composición, que gana en intensidad con la patética tesitura que vive el marido. Además, enfatiza la tensión y la angustia dramática de la intriga y contribuye a perfilar de forma maniquea a los actores del drama familiar.

Las singularidades anteriormente expuestas distinguen esta versión cubana del romance de *Casada de lejas tierras* del resto de las que forman el corpus pan-hispánico del tema en sus distintas subtradiciones y ámbitos geográficos, como es fácil de comprobar cotejando el resto de textos del corpus romancístico del tema (reunidos en la tesis doctoral de Ignacio Ceballos, *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*⁹⁹⁸, dirigida por Jesús Antonio Cid), y llevando a cabo un estudio comparativo con las características de los mismos. Estaríamos probablemente ante un caso similar al de las versiones dominicanas del romance de *Gerineldo*, que conformarían un subtipo privativo y exclusivo de este país caribeño y que se distinguiría de las recogidas en el resto de subtradiciones panhispánicas⁹⁹⁹.

⁹⁹⁵ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos*, Cádiz, Diputación Provincial, 1986, pp. 46-48.

⁹⁹⁶ Manuel Fernández Núñez, *Folk-lore leonés*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1931, pp. 77-79; la misma versión se incluye también en Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León: antología 1899-1989*, II, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp 148-149.

⁹⁹⁷ Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Xunta de Galicia, 1998, pp.301-302.

⁹⁹⁸ Ignacio Ceballos Viro, *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*, tesis doctoral dirigida por Jesús Antonio Cid Martínez, ob. cit, pp. 227-287 y 599-640.

⁹⁹⁹ Véase *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, [*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*], VII], ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, ob. cit., p. 234; v. así mismo *infra* el capítulo VIII.7 de esta tesis doctoral.

Un estudio más completo del llevado a cabo en este capítulo, tanto del tema de *Casada de lejas tierras* en general como de esta versión en particular, puede encontrarse en el artículo “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001”¹⁰⁰⁰, en el que adelanté la noticia del hallazgo de esta primera versión hispanoamericana del tema.

Pero el repertorio romancístico de Tomás Durán Lores no solo se restringía a esta versión de *Casada de lejas tierras* (por la que ya merecería figurar de sobra con destacado protagonismo entre los informantes cubanos): sabía también Tomás un amplio repertorio de canciones, entre las que se incluían –además de un buen número de décimas, corridos y otros cantares– los romances de *Albaniña* (6.C.8), curiosamente una versión que se localiza en Madrid, de *La hermana cautiva* (13.C.5), de *Mambrú* (26.C.10), y de *Madre, Francisco no viene* (31.C.2). De este último tema de origen vulgar, que en la provincia de Guantánamo se conoce como la *Canción de Consuelo*, no se había vuelto a documentar ningún texto después de que Ramón Menéndez Pidal recogiera una versión en 1937 en uno de sus viajes a Cuba. Tomás Durán cantó también junto a sus vecinas (madre e hija) Oneida Capdezuña Columbier, de 57 años, y Noelvis Acosta Capdezuña, de 22, una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.19) que finaliza con la fórmula “Mira la picarescita / cómo supo responder”, común a un buen número de versiones cubanas, para celebrar la prueba de fidelidad pasada por la esposa.

Tomás Durán reconoció también, al indicarle los *incipit*, los temas de *La Virgen y el ciego*, de *Santa Catalina*, de *Ricofranco*, de *Una fatal ocasión* y de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, romances que alguna vez escuchó o supo, pero que ya era incapaz de recordar. Así mismo dijo haber oído una versión cantada y transmitida por tradición oral de *La doncella guerrera* distinta a la que aprendían los niños cubanos en sus escuelas en los libros de texto. También reconoció haberse sabido el cantar de *Ricardina*, tema que podría ser de una de las versiones en las que se canta el romance de *La muerte del príncipe don Juan*, aunque también podría tratarse de uno de los frecuentes “falsos amigos” que aparecen en las encuestas, de manera que no tuviera nada que ver con

¹⁰⁰⁰ Andrés Manuel Martín Durán, “El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001”, en *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico), 2007:1, pp. 77-89.

dicho tema. La información debe ser tomada en cuenta, pero creo que no es lo suficientemente concluyente como para asegurar que el romance fuera conocido en la zona.

Como antes he comentado, Tomás Durán Lores quedó huérfano de pequeño. Su repertorio folclórico lo aprendió en la calle, de la gente, grabando en el acto las canciones en su privilegiada memoria, sin ayuda de soporte escrito alguno, pues era y es analfabeto. Tomás, según él mismo me explicó, se pasaba el día entero fuera de casa, jugando. Ya de joven, Tomás participaba en las múltiples sencillas diversiones que había en su tiempo: su favorita eran los “altares”, reuniones de muchachos en las que se cantaban canciones jugando a las prendas: se pedía una prenda a una muchacha y un chico, normalmente el que le gustaba, rescataba la prenda cantando una canción, que podía ser décima, bolero, corrido, romance o cualquier otro género. Durante estas reuniones festivas Tomás aprendió así mismo una parte de su acervo tradicional.

En el entorno familiar de Tomás Durán pude recoger nuevas versiones de temas tradicionales. Su hijo José Durán Acosta “Loren”, de 43 años, quien conocía buena parte del repertorio de su padre, me cantó el romance de *Las señas del esposo* (1.C.20), versión que primigeniamente habría aprendido de su padre, pero que también conoció y aprendió de la gente que la cantaba en la zona, de ahí que su versión presentara, además de una melodía diferente, variantes textuales respecto a la que cantó su progenitor. Como en la versión que cantara su padre, la de “Loren” finalizaba alabando la forma en que la pícara esposa supo superar la prueba de fidelidad del marido (“Oye la picaroncita / cómo supo responder”), pero atribuye curiosamente este parlamento a la hija más pequeña de la pareja que, en armonía con la lógica folclórica que resalta la inteligencia de los benjamines respecto a los hermanos de mayor edad, sería quien se hubiera dado cuenta de todo. Por su parte, la mujer de “Loren”, Lourdes Durán Acosta (curiosa y casualmente ambos comparten los mismos apellidos), de 38 años, cantó una versión del tema de *Santa Catalina* seguido por el de *Marinero al agua* (21.C.12), en una adaptación perteneciente al repertorio infantil patriótico de la Revolución

cubana, en el que el marinero protagonista se convierte en un “pionero”¹⁰⁰¹ (primero de los grados de militancia de la Revolución cubana, que corresponde a la edad infantil), cuyo único deseo sería (¡cómo no en este contexto!) la libertad de la patria. Esta variante no debe considerarse como de origen tradicional, sino uno más de los ejemplos con los que los diferentes regímenes autoritarios, del más variado signo, han manipulado intencionadamente el folclore tradicional infantil para conformar sin ningún tipo de escrúpulo las conciencias desde la más tierna infancia. Esta variante del pionerito estaba muy extendida en toda la provincia guantanamera.

El último de los romances que recolectamos en Boca de Yumurí fue una versión de *Las señas del esposo* (1.C.21), que comienza con el *incipit* “Catalina, flor de Lima”, cantada por Gladis Capdezuña Lovaina, de 60 años de edad, quien la había aprendido de su madre y no, como era lo normal en Baracoa, en un juego infantil.

VI.27.4. La encuesta en Consolación de Mosquitero. El repertorio de Esmeralda Fernández Aguirre.

Tras la provechosa visita a Boca de Yumurí, el día siguiente me dirigí a Consolación de Mosquitero, otra apartada localidad del municipio de Baracoa, en compañía de Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino, una simpatiquísima empleada del hotel donde me alojaba, natural del lugar y que se brindó amable y desinteresadamente a acompañarnos. Al preguntar por las personas de mayor edad, me indicaron la casa de Esmeralda Fernández Aguirre, una mujer de 70 años natural de Guanacón, otra pequeña comunidad baracoense. Lo que aconteció entonces fue una de las escenas más entrañables que he vivido en mi experiencia encuestadora. Esmeralda resultó ser la mejor informante que encontré en Cuba, con un repertorio tradicional inagotable. Durante cerca de tres horas recitó un sinfín de temas folclóricos (se disculpó de cantarlos con la excusa de que ya no tenía voz, aunque a mi juicio fuera el pudor la verdadera causa) en el salón de su hogar, una modesta y a la vez preciosa vivienda tradicional de una sola planta, que se fue llenando poco a

¹⁰⁰¹ En el sistema educativo cubano se denomina pionero a todos y cada uno de los estudiantes de primaria; esto es, de primero a sexto grado, más o menos hasta los once años.

poco con el resto de vecinos de la localidad, hasta conformar una encantadora escena folclórica en que la comunidad entera se arremolinó en torno de Esmeralda, disfrutando de su saber tradicional sentados en el suelo de la vivienda o mirando, los que ya no cabían dentro, desde las ventanas exteriores. Su familia y sus vecinos desconocían esa faceta de Esmeralda y la miraban atónitos, en especial sus hijos y, sobre todo, sus nietos, admirados porque de repente su abuela se hubiera convertido en el centro de atención del lugar y además unos extravagantes tipos extranjeros grabaran y no perdieran detalle de lo que relataba o decía.

Entre el repertorio folclórico de Esmeralda Fernández Aguirre se encontraba un buen número de romances tradicionales, y entre ellos la primera versión recogida en Cuba del tema de *El quintado*, continuado por el de *La aparición de la enamorada* (16.C.1), que si bien no destaca por su excelencia poética, atesora el enorme valor de ser la primera documentada que confirma la presencia del romance en la isla caribeña. En cambio, la del tema de *Delgadina* (2.C.17) que recitó Esmeralda es una magnífica versión con variantes dignas de ser comentadas: el nombre de la hija pequeña, doña Blanca, que hace especial hincapié en la pureza como principal virtud de la protagonista, sustituyendo a la belleza que denotaría el término de Delgadina; la naturaleza satánica del padre, común a buena parte de las versiones baracoenses, afirmada explícitamente (“su padre el delmón”) y que la informante curiosamente no reconoció como tal (Esmeralda al preguntarle qué era un delmón respondió: “sería un apellido. Una se lo aprende y a veces no sabe lo que dice”); la sorprendente condena reprobatoria de la madre a la lealtad de la hija; o el alimento y bebida con el que el rey castiga y trata de vencer la voluntad de la hija (carne de ciervo salada y zumo de la retama). Interesante así mismo es la versión que recitó del romance de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17.C.7), con una peculiar variante: Mercedes revela a su marido viudo que ha muerto envenenada y, tras aconsejar a su esposo que se case con su hermana, le pide que no la lleve a Madrid, para evitar que sea a su vez envenenada como ella.

Además de las anteriores, Esmeralda recitó versiones del romance de *La hermana cautiva* (13.C.6), cuya acción curiosamente se fecha en el día de san Blas, y de los de *Las señas del esposo* (1.C.22), de *Ricofranco* (15.C.13),

de *Conde Niño* (11.C.7), de *Hilo de oro* (24.C.9) y de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.9), esta última muy diferente a la versión del repertorio infantil tan extendida en la isla y que se canta a ritmo de guaguancó. En la de Esmeralda se invierten los papeles y parece ser el amante el que ordena asesinar al marido.

Pero como antes he comentado, el repertorio folclórico de Esmeralda no se agotaba con los romances: recitó así mismo, entre otros, los temas tradicionales no romancísticos de *Atentado a Alfonso XII*, *Entierro y boda contrastados*, *La pedigüeña*, *La lavandera requerida por su hermano*, *El hijo de un militar que venga el abandono de su madre*, así como un buen número de corridos y coplas.

En la animada corredera que se montó en el hogar de Esmeralda Fernández Aguirre, una de sus nietas, Mariolguis Lafita Estévez, de 20 años, se animó a cantar la versión de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.13), del tipo ya comentado *supra* en el que el marinero es un pionero revolucionario. La versión no la aprendió de su abuela (a la que por otra parte nunca había oído recitar los romances que su memoria atesoraba) sino con el resto de los niños con los que coincidía en la escuela y en los campamentos escolares. Afortunadamente en otros hogares baracoenses las nietas se han interesado más por el acervo tradicional de sus abuelas que por canciones de adoctrinamiento, aun a pesar del innegable prestigio de las superestructuras letradas donde han surgido.

VI.27.5. Encuestas en localidades del municipio guantanamero de Maisí.

Días después de tan provechosa visita a Consolación de Mosquitero decidí hacer una primera encuesta en el municipio guantanamero de Maisí, contiguo al de Baracoa, acompañado de nuevo, además de por Antonio Mittendorfer, por Tatiana Silvestre Durán¹⁰⁰² y por Antonio Más Games, también guía turístico del hotel El Castillo, quien unos días antes me cantara una versión de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.7).

¹⁰⁰² Tatiana Silvestre Durán tenía ahora autorización expresa de la dirección del hotel para acompañarme, una vez que mi presencia por los campos guantanameros se iba haciendo habitual en la zona y ya no despertaba sospechas de ningún otro tipo de "intención extrafolclórica".

Tras hacer encuestas en las localidades de Los Quemados y Limones, en las que varias personas afirmaron haber oído los *incipit* de algunos de los romances que figuraban en mi manual de encuesta, pero que ya no recordaban, nos dirigimos a Pueblo Viejo, núcleo rural encuadrado en la localidad de Sabana, dentro del municipio de Maisí. Allí pude recoger nuevas versiones romancísticas de varias informantes: María Simona Lezcano Legrá, Dominga Arce Monje y María de la Paz Legrá.

María Simona Lezcano Legrá, natural de Pueblo Viejo, de 54 años de edad y cuyos bisabuelos eran canarios, nos cantó una versión del romance hexasilábico de *Santa Iria* (22.C.2), cuya importancia radica en que es la primera del tema que se ha recogido en el oriente cubano¹⁰⁰³, presentando ciertas diferencias con las que se han recogido en la parte occidental de la isla, el tipo *vulgata* cuyo comienzo presenta a tres hermanas bordando una bufanda. Simona Lezcano, que había aprendido todos los romances de su madre, también nos cantó una versión del tema de *Don Gato* (25.C.9) y otra del de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.14), en el que es la Santa, y no el demonio, quien se ofrece como agente salvador del marino caído a cambio de que entregue su alma al Señor. Santa Catalina se ofrece como un salvavidas redentor, experimentando el tema primigenio del romance de *Marinero al agua* un giro de ciento ochenta grados: el marinero para salvarse no ha de entregar su alma al diablo sino a Dios.

Por su parte, Dominga Arcia Monje, de 74 años y natural del municipio baracoense de Quibiján, nos cantó versiones, que le enseñó su abuela, de los romances de *Las señas del esposo* (1.C.23), de *La hermana cautiva* (13.C.7), de *Hilo de oro* (24.C.10) y de *Albaniña* (6.C.9).

Nuestra cosecha de romances en Pueblo Viejo tuvo un último fruto: una versión de *Las señas del esposo* (1.C.24) cantada por María de la Paz Legrá Rodríguez, natural de Pueblo Viejo y de 52 años de edad, en la que el marido descubre en el último verso su personalidad tras comprobar que su mujer ha superado satisfactoriamente la prueba de fidelidad a la que le ha sometido. María de la Paz Legrá la aprendió de una tía suya.

¹⁰⁰³ Maximiano Traperó y Martha Esquenazi destacaban en 2002 que el romance faltaba por completo en las provincias de oriente; v. Maximiano Traperó y Martha Esquenazi Pérez. *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 210.

Nuestras tres informantes de Pueblo Viejo recordaron además otros temas cuando les leí los *incipit* de mi manual de encuesta. María de la Paz Legrá afirmó haberse sabido de niña el romance de *Albaniña*, y haber oído a su padre los de *Silvana*, *Ricofranco*, *El marinero raptor*, *La condesita* y *Los tres alpinos*. Simona Lezcano reconoció el *incipit* de los temas de *El rastro divino*, *Bernal Francés*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Blancaflor y Filomena*, *El corregidor y la molinera* y *La Virgen romera*. Por último, Dominga Arcia recordó haber oído el romance de *Conde niño* y el de *Los tres alpinos*. Sus testimonios dan cuenta de que todos estos temas se cantaban a mediados del siglo XX por las comarcas de la punta más oriental de la isla de Cuba.

En nuestro viaje de vuelta a Baracoa, hicimos breves paradas en otras cuatro localidades guantanameras del municipio de Maisí: Los Arabos, Labelle de Vertientes, San Ramón de Vertientes y Los Ranchos. En ninguna de ellas pudimos recoger nuevas versiones y solo en Los Ranchos una de las señoras entrevistadas reconoció el *incipit* del romance de *Las señas del esposo*, pero nos explicó qué nunca lo había aprendido. Ahora bien, hay que dejar constancia de que en estas localidades anduvimos apremiados por el tiempo y, ya de noche, no pude llevar a cabo la encuesta sistemática que acostumbraba a realizar en los lugares que visitaba.

VI.27.6. Encuestas en localidades de la ribera del río Macaguaní.

Ya sin la compañía de Antonio Mittendorfer Valero, quien durante su visita me brindó un inestimable apoyo en mis trabajos de campo e hizo posible que dispusiera de un automóvil con el que desplazarme por los campos guantanameros, hice una excursión a pie cuyo objetivo eran varias localidades baracoenses que se encontraban en las márgenes del río Macaguaní: San José de Jaitesico, Acueducto, El Turey y Guanacón.

En las riberas del río Macaguaní encontré varias informantes que me cantaron romances tradicionales. En San José de Jaitesico, Milka Mendoza Romero, natural de la localidad baracoense de Quibiján y de 43 años de edad, me cantó una versión de *Las señas del esposo* (1.C.26) que aprendió jugando como canción infantil y otra de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.15) del tipo peculiar cubano ya comentado *supra*, propia del folclore infantil de

adoctrinamiento revolucionario, en la que el protagonista es un pionerito. Además Milka Mendoza reconoció los *incipit* de los temas de *Hilo de oro*, de *Delgadina*, de *Ricofranco* y de *Monja por fuerza*, romances que había oído cantar. También escuchó y aprendió de niña, aunque ya no lo recordaba, el tema de *Polonia y la muerte del galán*, pero Milka me explicó que era una versión antigua que no se cantaba como canción infantil y que era distinta a la que cantaban ahora los jóvenes cubanos en sus excursiones a la escuela del campo, entre ellos la hija de Milka, Yelina Lafita Mendoza, de 21 años, quien se brindó a cantarme una versión más de este tipo tan popular en Cuba del tema de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.10) con base rítmica de guaguancó.

En la localidad vecina de Acueducto pude recoger nuevas versiones del acervo tradicional baracoense. La mejor de todas fue una del tema de *Delgadina* (2.C.18) que me cantó Zaida Flores Aguirre, una joven de 27 años natural de Baracoa. Destaca en ella la expresividad de las “sardinas saladas” y el “agua estancada”, con los que el padre de Delgadina confía en vencer la resistencia de su hija, expresando con acertada y emotiva intensidad poética la crueldad del progenitor de la joven. Sorprende también el paradójico reproche de la madre a Delgadina, convirtiéndose en cómplice de las intenciones incestuosas de su marido. Zaida Flores aprendió esta versión en la escuela al escuchársela cantar a sus compañeras de clase. Otras tres muchachas presentes en el hogar de Zaida mientras realizaba mi encuesta, Yanisel Lafita Reyes, de 16 años, y Yumilkis Reyes Fuentes y Yoana Vera Ferreira, ambas de 19, me cantaron una nueva versión del tema de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.11), la que termina con el final disparatado del “matrimonio con la abuela”, propio de la ocurrencia infantil, que tanta fortuna gozaba en la comarca entre los más jóvenes.

También en Acueducto pude recoger una nueva versión de *Las señas del esposo* (1.C.27), en esta ocasión de Yacabo, localidad del municipio quantanamero de Imías, de donde era natural la informante, Digna Columbier Rodríguez, de 52 años de edad. Por último, todavía en Acueducto, recolecté dos nuevas versiones del tema de *Polonia y la muerte del galán*: la primera (30.C.12), rematada por el omnipresente disparate del “matrimonio con la abuela”, fue cantada por Daniuska Lafita Ferreira, de 15 años; la segunda (30.C.13), más interesante y ya sin extravagancias infantiles, fue cantada por

Neyis Méndez Columbier, de 27 años de edad, acompañada por Idelia Ortega Méndez, de 39, ambas madre e hija; a Neyis le había enseñado la canción su abuela cuando era niña. En esta versión del tema de *Polonia y la muerte del galán* se incluye el motivo/ fórmula discursiva tradicional de *No me entierren en sagrado*, pero con ligeras variantes en el mismo, lo cual no es demasiado habitual.

Desde Acueducto me dirigí a El Turey, localidad donde mi labor recolectora fue infructuosa, y desde allí a Guanacón, donde pensé que podría encontrar buenos portadores de saber tradicional ya que mi mejor informante hasta ese momento, Esmeralda Fernández Aguirre, era natural de dicha localidad. Cuando llegué a Guanacón estaba anocheciendo y era ya demasiado tarde, así que decidí volver días después a horas más prudentes. Tres días después volví, de nuevo a pie, por las riberas del río Macaguaní y llegué a Guanacón, donde ese día se reunía el Círculo de Abuelos (preciosa y poética imagen con la que se designa en Cuba los lugares en los que se reúnen las personas más mayores). En este caso, dicho punto de encuentro era, como solía ser en otros muchos lugares cubanos, una plaza con bancos a los que daba sombra un frondoso árbol. Sin duda un sitio perfecto para un encuentro que me volvió a regalar otra entrañable estampa tradicional: casi dos decenas de personas cantando y compartiendo su acervo folclórico, y regalando los oídos al pintoresco extranjero que había llegado hasta allí desde nadie sabía dónde. En especial, media docena de mujeres, comandadas por Reina Nicles Lafita y Santa Bernot Domínguez, me impartieron una inolvidable lección práctica de folclore, interpretando un sinfín de temas folclóricos, sobre todo coplas repentizadas, cantos de altares y coplas de quiribán¹⁰⁰⁴, explicándome cómo, dónde y cuándo se cantaban. Sin embargo su saber tradicional apenas atesoraba romances y no pude recoger más que tres

¹⁰⁰⁴ Entre los cantos de altares que el grupo de mujeres reunidas en el Círculo de Abuelos de Guanacón interpretó a coro se hallaban dos versos de una contrafacta religiosa del romance de *¿Dónde vas Alfonso XII?*:

Los faroles de la iglesia ya no quieren alumbrar
2 porque ha muerto Jesús y luto quieren guardar.

Del resto de canciones y coplas no he podido dejar de anotar un pareado simpatiquísimo, lleno de gracejo y picardía, de un quiribán que una de las señoras me cantó al saber que yo era español:

Dicen que los españoles, quiribán, son ricos y sabrosones.
2 Pero sí, yo sé que son, quiribán, más ricos que los bombones.

versiones: Reina Nicles Lafita, de 53 años y natural de El Pino de Duaba, me cantó el romance de *Las señas del esposo* (1.C.28) y una curiosa versión del de *Marinero al agua* (20.C.2), con un primer verso del tema de *Santa Catalina* y cuyo pedagógico fin es que las niñas vayan a la escuela; por su parte, Santa Bernot Domínguez, de 50 años y natural de Santa Rosa de Duaba, me cantó una versión de *La nuera ociosa* (29.C.6).

Esa misma tarde a última hora, de vuelta en Baracoa, pasé por una escuela primaria en donde casualmente se reunía el Círculo de Abuelos Manuel Fuentes Burgos. Aunque la hora no era la más apropiada, pues no quedaba mucho para que anoheciera¹⁰⁰⁵, me detuve y entrevisté a las cerca de dos docenas de personas que allí se encontraban. Su repertorio romancístico resultó más rico que el del Círculo de Abuelos de Guanacón. Caridad Labañino Pérez, de 57 años y natural de Velete de Maisí, me cantó una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.29), en la que el marido revela su identidad en los versos finales, y otra de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17.C.8) parecida a la de Guanacón que me cantara Esmeralda Fernández Aguirre, con la misma peculiar variante de la revelación que hace Mercedes a su marido viudo de su envenenamiento, con la posterior exhortación al esposo de que, en caso de que se case con su hermana, no la lleve a Madrid para evitar que a su vez sea envenenada como ella. Esterlía Rodríguez Pérez, de 82 años y natural de Baracoa, me cantó versiones de *Las señas del esposo* (1.C.30) y de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.16), esta última a coro, junto a Rina Mahy Argüello, de 70 años y también natural de Baracoa, y otras doce señoras más. Inocencia López López, de 64 años e igualmente de Baracoa, me cantó una versión, condensada en tan solo cuatro versos, de *La virgen y el ciego* (36.C.2). Finalmente, las tres últimas citadas, junto a otras once señoras más, cantaron a coro una versión del tema de *La nuera ociosa* (29.C.7). Además, los miembros de este Círculo de Abuelos de Baracoa identificaron de mi manual de encuesta los romances de *Ricofranco*, de *La*

¹⁰⁰⁵ La premura de tiempo con la que tuve que llevar a cabo la entrevista fue la causa de que no pudiera demorarme en asegurar que había tomado todas las anotaciones que acostumbraba a tomar en las encuestas. Como ya anoecía, las señoras se me fueron literalmente escapando en un lento goteo, sin poder anotar los datos que hacían referencia a su identidad. Esta es la razón por la que en algunas versiones no figuran los nombres de todos los informantes.

hermana cautiva, de *Delgadina* y de *Monja por fuerza*, que habían escuchado o aprendido alguna vez pero que ya no recordaban.

VI.27.7. Más encuestas en la ciudad de Baracoa.

Entre excursión y excursión por las localidades del municipio baracoense, aprovechaba los días que me tomaba para descansar de las extenuantes caminatas a pie, o bien los encuentros casuales o los viajes de vuelta, como el que propició mi encuesta en el Círculo de Abuelos Manuel Fuentes Burgos de Baracoa, o cualquier rato que tuviera libre, para encuestar en la ciudad de Baracoa a toda persona que pudiera, a mi parecer, ser portador de saber folclórico; incluso en las visitas obligadas a las instituciones culturales del municipio. Seguía así mi costumbre, que tan provechosos resultados me había proporcionado, de no desaprovechar ninguna oportunidad para hacer encuestas folclóricas. Y así fue como María Court, directora de la Biblioteca Municipal de Baracoa, el día en que me presenté a conocerla y explicarle el motivo de mi estancia, me indicó que visitara a su madre, Elsa Aurelia Hernández Navarro, de 89 años y natural de Baracoa, porque ella podría saber algún romance. Efectivamente, Elsa Aurelia me cantó una versión de *Las señas del esposo* (1.C.25), que termina con un socarrón “Mira la piconcica / no me supo responder” en boca del marido, y otra de *La hermana cautiva* (13.C.8) en la que aparece el pintoresco anacronismo, muy común en las versiones de este extremo oriental de la isla, de que la cautiva de los moros es cubana. Las dos versiones, que se distinguen por contar sus respectivas *fábulas* en un número muy abreviado de versos, las aprendió de su madre.

Pero no fue la única informante cuyo conocimiento debo a María Court, infatigable divulgadora de la cultura en Baracoa a quien agradezco su entusiasta acogida y su generosa ayuda, pues fue ella también quien me sugirió que visitara a Oralina Morales Lovaina y a Fidela Maceo Fuentes.

Oralina Morales, una encantadora abuela de 88 años natural de Baracoa y cuyos bisabuelos eran canarios, atesoraba en su memoria un vasto repertorio folclórico en el que se incluían varios romances tradicionales: versiones de *Conde niño* (11.C.8), de *Las señas del esposo* (1.C.31), de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17.C.9), de *Ricofranco* (15.C.14), de *Santa*

Catalina+Marinero al agua (21.C.17) y de *Monja por fuerza* (27.C.10); todos ellos se los enseñó su padre y los cantaba jugando en rueda con las otras niñas cogidas de la mano. Además Oralina Morales me cantó una de las mejores versiones que recogí en Cuba del romance de *La hermana cautiva* (13.C.9). Se la enseñó su maestra, Nena Sánchez, pero no en la clase sino a ella sola (Oralina era su alumna preferida porque era huérfana de madre y le recordaba a una hija suya que había fallecido siendo niña); dicha versión sitúa el comienzo de la acción en el día de los “torneros” y en ella la cautiva, que es cubana (nuevo ejemplo de este anacronismo tan corriente en los campos de Baracoa, a pesar de que ni Tariq ni los descendientes de sus huéspedes jamás pisaran tierra caribeña), desconfía de las intenciones que mueven al caballero y le avisa de que su honra ha de quedar a salvo durante el viaje.

Por su parte, Fidela Maceo Fuentes, de 90 años y natural de Baracoa, me cantó una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.32), en la que no aparece el motivo común a las versiones de Baracoa del reparto de los hijos, y otra del tema de *Conde niño* (11.C.9) cuyo final abunda en las metamorfosis de los enamorados, las cuales redundan en el triunfo final del amor más allá de la muerte, siempre enmarcado en una mañana de san Juan rica en alusiones simbólicas.

Entre los agradecimientos obligados a personas que, como María Court, me prestaron su ayuda en mis investigaciones de campo en el municipio de Baracoa, he de destacar especialmente a los hermanos Baudilio y Virgen Rodríguez Lores, quienes preguntaron a los vecinos de la localidad de Manglito, de donde eran naturales, si conocían algunas de las canciones que yo andaba buscando, como el tema de *Delgadina*, el de *La hermana cautiva* o el de *Las señas del esposo*. Gracias a sus gestiones pude conseguir otra versión más del romance de *Delgadina* (2.C.19) cuya informante fue Middalia Hernández Lores, de 43 años y natural de Manglito, y en la que se declara de forma explícita al padre de Delgadina de naturaleza satánica, con apelativos como diablo o satán en boca de las féminas de la familia, y en la que la petición de ayuda de Delgadina se extiende a tía, hermano, abuela y madre. Quiero dejar constancia de mi reconocimiento de gratitud a los hermanos Baudilio y Virgen Rodríguez Lores, sobre todo porque la colaboración que desinteresadamente me brindaron les acarreó serios problemas con la policía de Baracoa: ambos

fueron conducidos a dependencias policiales donde Virgen fue acusada de prostitución por acompañarme y Baudilio de proxenetismo. Afortunadamente mi presencia en el cuartel de policía sirvió para aclarar aparentemente el malentendido, no obstante los agentes cursaron trámite de la denuncia. Posteriormente Virgen me explicó que detrás de toda la presunta confusión había un serio problema de acoso sexual a las jóvenes de la zona por parte de agentes de la policía de Baracoa que utilizaban cualquier tipo de excusa, por ejemplo acompañar a un extranjero, para presionarlas tácitamente, amenazándolas con acusarlas de prostitución (de ser “jineteras”), y detenerlas si no les concedían sus favores sexuales. Numerosos testimonios de jóvenes muchachas, así como de ciudadanos baracoenses, me confirmaron posteriormente la veracidad de las acusaciones de Virgen. Los hechos me parecieron gravísimos y a mi regreso a La Habana los denuncié al Ministerio del Interior de la República de Cuba. El oficial que tramitó la denuncia me aseguró que se abriría la investigación correspondiente. Después de tan desagradable incidente y para evitar más complicaciones a Virgen y a Baudilio, acordamos no volver a encontrarnos, con lo que perdí, además de dos buenos amigos, dos estupendos colaboradores.

Casi al final de mi estancia en la ciudad de Baracoa tuve ocasión de entrevistar a dos jóvenes hermanas, Yurisbel y Yannara Ordúñez Cesar, de 14 y 20 años respectivamente, hijas de una de las recepcionistas del hotel El Castillo, Emersanta Cesar Arias, quien me había comentado semanas atrás que sus hijas cantaban algunas de las canciones que yo andaba buscando. Finalmente ambas, que en principio se mostraron esquivas a ser encuestadas, acudieron solícitas a instancia de Emersanta, a quien también he de agradecer la generosa ayuda que me brindó en todo momento. Como acertadamente me comentara su madre las dos sabían un romance tradicional: Yurisbel me cantó una versión del tema de *La hermana cautiva* (13.C.15), del tipo *vulgata* tan generalizado por la geografía panhispánica, y Yannara una del tema de *Delgadina* (2.C.21), cuyo texto incluye la interesantísima particularidad del término “cena”, de uso extrañísimo en la isla caribeña, ya que los cubanos después del mediodía “almuerzan” y por la noche “comen”. También es singular el “agua acorralada” que el padre de Delgadina ordena a sus vasallos que den a su hija si esta solicita bebida en su encierro. La versión responde al

tipo, habitual en Baracoa, en que la petición de ayuda a los familiares se presenta jerarquizada en escalones. Yurisbel y Yannara me explicaron que aprendieron ambas versiones en la escuela al escuchársela al resto de muchachitas (aunque la de *La hermana cautiva* también la cantaba una tía abuela suya), quienes no la cantaban ni jugando ni representándola.

Así mismo ambas no solo reconocieron el *incipit* del romance de *Bernal Francés* sino que me relataron la intriga de la versión, que ellas conocían como la canción de Juan Francés, que habían oído cantar a una tía suya natural de Baracoa que vivía en Santiago de Cuba¹⁰⁰⁶. Esta información tiene una notable relevancia puesto que hasta ahora no se ha documentado versión alguna de dicho tema en Cuba. Al encontrarme en vísperas de regresar a La Habana, no tuve lamentablemente posibilidad de entrevistar a la tía de Yurisbel y Yannara. Y aunque les dejé el encargo de conseguir el texto de dicha canción, no he vuelto a tener hasta la fecha noticias suyas. Sin duda esta noticia del “*Bernal Francés* cubano” reafirma mi opinión de que realizar recolecciones romancísticas en los campos orientales de Cuba en este siglo XXI ha de deparar más descubrimientos y sorpresas, lo que justificaría nuevas investigaciones folclóricas, cuanto más sistemáticas mejor.

Finalmente, Yurisbel me cantó también un fragmento del romance de *Me casó mi madre*¹⁰⁰⁷ y otro del de *Hilo de oro*¹⁰⁰⁸, con la particularidad este último de que no son hijas sino un muchachito el pretendido; interesante ejemplo de cómo puede variar un tema al ser cantado al calor de nuevos tiempos, moral y costumbres. Al ser un romance cantado mayoritariamente por niñas, estas deben de haber cambiado el sexo del objeto deseado para actualizar el interés

¹⁰⁰⁶ La intriga prosificada del romance que me relataron Yurisbel y Yannara fue la siguiente: “Una mujer que tenía su esposo. Y entonces el esposo se fue a la guerra y ella se enamoró de un francés. Y él [el esposo] volvió a la casa y entonces se enteró de que ella estaba con el francés. Se disfrazó del francés y cuando fue a la casa ella le dijo que tenía un mal presentimiento de que el marido estaba cerca. Él le dijo que no se preocupara: que solo tenía que llamar a su familia, preparar un vestido morado para su velorio. Y se quitó la máscara.”

¹⁰⁰⁷ El fragmento del romance de *Me casó mi madre* cantado por Yurisbel Orduñez decía así:

- Me casó mi madre chiquita y bonita

2 con un muchachito que yo no quería.

¹⁰⁰⁸ El fragmento del tema de *Hilo de oro* que me cantó Yurisbel Orduñez Cesar fue el siguiente:

Hilito, hilito de oro, jugando al ajedrez

2 me encontré una gran señora: - ¡Qué lindo niño tenéis!

- Téngalo o no lo tenga, todos los sé mantener.

4 Del pan que yo comiera ellos comerán también,
del vino que yo tomare ellos tomarán también.

6 Lo único que le encargo es que me la cuide muy bien,
sentada en sillas de oro y bordando los paños al rey.

y la funcionalidad de la canción dentro de su repertorio infantil (aunque en los versos finales del fragmento el protagonista vuelva a ser de género femenino). Quizá esta variante apunte cómo podría evolucionar el romance en el siglo XXI, si las nuevas revoluciones sociales a las que asistimos permiten que todavía tenga vigencia la cultura tradicional. Especulaciones aparte, sin duda el fragmento que cantó Yurisbel introduce una sugerente variante para el estudio del tema infantil de *Hilo de oro*.

VI.27.8. Encuestas en localidades de la ribera del río Toa y su afluente, el río Barbudo.

Ladianis Durán Rondón, otra de las amables recepcionistas del hotel El Castillo, me comentó al poco de llegar a Baracoa, que su abuela y su madre, naturales de La Perrera de Quibiján, podrían saber alguna de las canciones tradicionales que yo andaba recogiendo por los campos de la comarca. El problema residía en que las vías de acceso a dicha localidad situada a orillas del río Toa eran pésimas. Todo el mundo coincidía en la necesidad de disponer de un vehículo con tracción a cuatro ruedas si se quería garantizar el acceso a la zona de Quibiján, una de las más aisladas del municipio de Baracoa, y por ello especialmente interesante a priori para realizar encuestas de campo, más aun cuando yo había ya entrevistado a varias informantes, como Dominga Arcia Monje o Milka Mendoza Romero, que habían corroborado la presencia del romancero en la localidad de Quibiján. Ladianis me comentó que un vecino suyo disponía de automóvil y que se brindaba a acercarme a Quibiján por un módico precio. Habiendo sido avisado varias veces de la dificultad de acceso a la zona por el mal estado de los caminos, advertí a Ladianis al respecto pero ella me explicó que, según le había asegurado su marido, con el coche de su vecino se podría llegar sin problemas monte arriba hasta más allá de Quibiján. No he dudado nunca de la buena voluntad que movió en dicha empresa a Ladianis ni a su marido, a quienes agradezco la ayuda que en todo momento me prestaron, aunque, tal como me temía, el presunto “cuatro por cuatro” resultara un fiasco: uno de esos vetustos autos estadounidenses anteriores a la Revolución que sobreviven milagrosamente en Cuba desde la década de los cincuenta gracias al ingenio de los cubanos y que, por supuesto, nos dejó

tirados a las primeras de cambio. Así pues el 26 de septiembre, acompañado por Ladianis y su marido, y tal como habíamos acordado nos dirigimos hacia Quibiján con la intención de llegar lo más arriba que pudiéramos en la ruta histórica Baracoa-Guantánamo, vía Manuel Tames, de cuyo aislamiento secular es buena prueba el hecho de que haya propiciado la preservación durante cinco siglos de La Caridad de los Indios, el único poblado taíno que sobrevivió en Cuba a la conquista.

Aunque mi intención era llegar lo más lejos posible, hicimos una primera parada en la localidad de Tabajó, lugar natal de los abuelos de Milka Mendoza, quienes, según me había contado Milka cuando la entrevisté en San José de Jaitesico, sabían romances tradicionales. A pesar de lo que Milka creía, ni sus abuelos ni el resto de vecinos de Tabajó a quienes entrevistamos, reconocieron ninguno de los *incipit* de mi manual de encuesta. Igual fortuna tuve en La Planta de Quibiján, de donde era natural tanto la abuela como la madre de Ladianis. Ninguna de las dos conocían romances tradicionales. Solo la abuela, Saturnina Sánchez Pérez, me hizo llegar, por medio de su nieta (ya que ella se encontraba indispuesta y no quiso que la viera en ese estado), una versión de la canción narrativa de *Mariana Pineda*¹⁰⁰⁹ con un final de una belleza poética reseñable. El resto de personas que entrevisté en La Planta de Quibiján tampoco conocía tema romancístico alguno.

Toa arriba, la siguiente parada fue en La Perrera de Quibiján, donde tuve algo más de fortuna. Guido Rafael Guilarte Correa, de 73 años y natural de la localidad baracoense de San Luis de Jamal, me cantó una versión de *La hermana cautiva* (13.C.10), también “cubana nativa” como era frecuente en Baracoa, que aprendió de niño de una señora mayor que sabía muchas canciones. Guido Rafael Guilarte, al escuchar los *incipit* de mi manual de

¹⁰⁰⁹ Reproduzco esta versión de Saturnina Sánchez Pérez, natural de La Planta de Quibiján, precisamente por el acierto poético de sus versos finales, buena prueba de la capacidad creadora que puede surgir en los procesos tradicionales de transmisión oral. La versión me la hizo llegar su nieta, Ladianis Durán Rondón, el 26.9.01:

- Marianita chiquita y bonita, los soldados la querían matar
2 porque dicen que estaba bordando la bandera de la libertad.
Marianita chiquita y bonita, ¿cuándo vuelves a tu cuarto a bordar?
4 La llevaron para el calabozo, la llevaron al campo a matar.
Le pusieron sus hijos delante para ver si podían declarar.
6 - Hijos míos, la muerte no existe, solo muero por un ideal.
Como corre la sangre en mis venas, así corren las olas del mar.

encuesta, reconoció haber oído cantar alguna vez los temas de *Bernal Francés*, de *Hilo de oro*, de *Albaniña*, de *Las señas del esposo*, de *El corregidor y la molinera*, de *Delgadina*, de *Blancaflor y Filomena*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* o de *Santa Catalina*, pero me comentó que nunca aprendió ninguno de ellos. Su testimonio al menos da cuenta de la presencia en el pasado de dichos temas tradicionales en la zona. Guido Rafael Guilarte le enseñó a su hijo, Gerardo Guilarte Coba, de 41 años, el romance de *La hermana cautiva*, pero curiosamente la versión que el hijo, allí presente, me cantó del tema de *La hermana cautiva* (13.C.11) ofrecía respecto al texto de su padre diversas variantes discursivas¹⁰¹⁰.

Ninguno más del resto de vecinos que entrevisté en La Perrera de Quibiján sabía romances tradicionales. Desde allí me dirigí a Quibiján, poblado cabecera de la zona situado monte arriba y al que llegamos a trompicones ya que nuestro vetusto cacharro automovilístico no podía con cuestas tan empinadas. En Quibiján recogí una nueva versión de *La hermana cautiva* (13.C.12), el romance con más presencia en esta zona, recitada esta vez por Sofía Blanco Calderón, de 68 años y natural de Quibiján, a quien se la enseñó su madre. En la versión de Sofía Blanco la cautiva no era cubana nativa y además es original la invocación a Jesucristo por parte del hermano salvador para que le perdone. La informante reconoció al oír los *incipit* de mi manual de encuesta los romances de *Hilo de oro*, de *Albaniña*, de *Las señas del esposo* y de *La nuera ociosa*.

Por muy decepcionado que estuviera en ese momento y por más que porfiara para visitar alguna otra localidad situada más arriba en la sierra, Quibiján resultó el punto más remoto al que podía llegar el automóvil del vecino de Ladianis, ese “espurio todo-terreno capaz de llegar a cualquier lugar”. No quedó más remedio que volver a Baracoa, si bien pudimos hacer una última parada en El Zapote de Quibiján, donde tampoco pude recolectar romance alguno.

¹⁰¹⁰ Quizá resultara interesante un estudio comparativo de las mismas, el cual podría ofrecernos valiosas pistas acerca de la formación de la variante en el proceso de transmisión oral de los poemas narrativos tradicionales.

VI.27.9. Encuesta en el área de Jamal.

Unos días después tuve la posibilidad de encuestar en localidades baracoenses alrededor de la zona urbana de Jamal al aprovechar la amable y desinteresada invitación que me brindaron los guías turísticos del hotel El Castillo: iban a hacer una excursión en furgoneta de una jornada hasta el río Yumurí y me propusieron dejarme a primera hora de la mañana en la intersección de San Luis de Jamal y recogerme a última hora del día en ese mismo punto, disponiendo del día entero para desplazarme a pie por los pueblos y campos de alrededor para llevar a cabo mis investigaciones. En mi memoria estaba aún reciente la encuesta por los campos de Quibiján y las entrevistas a Guido Rafael Guilarte y a su hijo, naturales de San Luis de Jamal, quienes me habían dado una serie de nombres de personas en dicha localidad que, según ellos, habrían de saber las canciones cuyo *incipit* aparecía en mi manual de encuesta. Así pues, consideré que no había de desaprovechar la ocasión que me había surgido y partí con el convencimiento de que en esta área al este de Baracoa podría recolectar nuevas versiones de romances tradicionales, aunque, a la postre, la cosecha fuera más bien escasa y se redujera a dos nuevos textos que sumar al corpus de romances cubanos: una versión del de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.14), y otra del tema de *La hermana cautiva* (13.C.13), ambas cantadas por Beatriz Carrión Pérez, de 33 años y natural de Santiago de Cuba, en donde las aprendió de sus abuelos cuando era una niña. La versión de *La hermana cautiva* de Beatriz, pese a ser del tipo *vulgata* más extendido, al ser de Santiago de Cuba presenta peculiaridades que la diferencian de las baracoenses: en primer lugar, la protagonista es “una gitana cautiva”; y en segundo, el hermano, al que curiosamente apelan “madrileño”, reconoce sin ambages las intenciones galantes por las que ha rescatado a la cautiva, al afirmar sorprendido que la novia que pensaba haber robado a los moros es en realidad su hermana. Además de estos dos temas, Beatriz también reconoció los *incipit* de los romances de *Delgadina*, de *Las señas del esposo*, de *Ricofranco* y de *Los tres alpinos*.

Por lo demás, las encuestas a las personas que Guido me había señalado fueron una auténtica decepción: ni ellas ni ninguno de sus vecinos a

los que entrevisté sabían romances tradicionales. Ni en San Luis de Jamal, ni en las localidades vecinas de Jamal o Güirito (ambas también pertenecientes al municipio de Baracoa), a las que llegué tras varios kilómetros de excursión a pie, pude recoger versión alguna.

VI.27.10. De Boca de Miel a Yara.

Al día siguiente partí en una nueva excursión a pie hacia los pueblos situados entre los ríos Miel y Boma, en los montes que discurren paralelos a la costa al este de Baracoa. Un recorrido de más de veinte kilómetros en el que conté con la compañía de Francisco Lafita “Guacho”, marido de Orlai Terencio, una de mis informantes de mi primera visita a Baracoa, con quienes mantenía una relación de buena amistad. Dicha compañía terminaría siendo de gran ayuda puesto que los veinte kilómetros a pie, en una jornada especialmente calurosa de bochorno húmedo tropical, resultaron extenuantes y llegué a sufrir amagos de desfallecimiento provocados por la deshidratación y el calor.

Comencé mi encuesta en Boca de Miel, localidad situada en la desembocadura del río que le da nombre, donde solo pude recolectar una versión del romance de *Delgadina* (2.C.20), que me cantó la joven Ena Matutes Azahares, de 25 años y natural de la localidad baracoense de Santa María, lindante ya con el vecino municipio guantanamero de Moa, que aprendió cuando era pequeña de una niña amiga suya. El texto de la versión de Ena contiene peculiaridades como el dato singular de que el padre ordene a “sus corsarios” que encierren a Delgadina. En el viaje del romance en la tradición oral se ha modificado el estatus del padre, de rey a filibustero. El delito abominable del incesto ya no acontece en familias teóricamente modélicas y virtuosas, como deberían ser las de la realeza (el padre de Delgadina es con frecuencia un rey), sino en el entorno de vicio, crimen y marginalidad de la piratería, un medio social mucho más tranquilizador para las superestructuras ideológicas dominantes, las cuales, por otra parte, no suelen ser precisamente modelos de referencia para la idiosincrasia, si es que la hay, implícita en las creaciones folclóricas. Así mismo es digna de mención la singularidad respecto al resto de versiones cubanas del “agua de calzada” que el padre de Delgadina ordena a sus corsarios que den a su hija si tiene sed. Respecto al final de la

versión, común a buena parte de las recogidas en Baracoa, en el que se revela de forma simbólica el carácter de cada uno de los personajes familiares por la metamorfosis del lecho de cada uno de ellos, sorprende que se distinga de forma positiva la cama de las hermanas con “la espiga y los espigones”; considero que es una deturpación producida en el proceso de transmisión y que ambos términos se corresponderían más bien con “las espinas y espinones” que aparecen en otras versiones baracoenses. Es significativo también el hecho de que este tema de *Delgadina* fuera el único romance tradicional que Ena conociese, algo bastante común entre muchas jóvenes y mujeres de Baracoa, quienes aprendieron de niñas jugando este, y solo este, romance de *Delgadina*.

No encontré nuevos informantes que conocieran romances tradicionales en Boca de Miel. Tampoco en la localidad vecina de Majayara. Algo más de fortuna tuve en la población de Majana, en la que Caridad Matutes Lores, de 58 años, nos cantó una versión de *La hermana cautiva* (13.C.14) que aprendió de su madre y que, a su vez, enseñó a su hija. Caridad reconoció también los *incipit* de los temas de *Las señas del esposo* y de *Monja por fuerza*, que una vez aprendió pero que ya había olvidado, igual que el de los romances de *Hilo de oro*, de *Gerineldo*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Delgadina*, de *Santa Catalina*, de *La dama y el pastor* o de *La Virgen vestida de colorado*, quedando al menos su testimonio como prueba de que dichos temas se cantaron en esta zona al oriente de Baracoa. Su marido reconoció además el *incipit* del romance de *Albaniña*, pero no logró recordar ningún verso más del tema. En Majana no encontré otros informantes que me dieran más nuevas acerca de la pervivencia del romancero en la zona.

A todo esto, el día, y con él, el calor y la humedad, fueron avanzando hasta un punto en que comenzaron a ser agobiantes. Sin agua potable en el recorrido y habiendo consumido ya hacía tiempo el que me había proveído para la excursión, llegué al poblado vecino de Yara. Allí lo más provechoso de mi cosecha romancística fueron los fragmentos que nos cantaron Rosalina Fuentes Gainza, de 68 años, y Oralina Fuentes Borges, de 69 años, ambas naturales de dicha localidad, de los temas de *Las señas del esposo*¹⁰¹¹, el más

¹⁰¹¹ El fragmento del romance de *Las señas del esposo* cantado por Rosalina Fuentes Gainza y Oralina Fuentes Borges es el siguiente:

extenso de todos, de *La hermana cautiva*¹⁰¹², que transcurre en un curioso “día de los toreros” y de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*¹⁰¹³. Al rato de concluir la entrevista a ambas informantes comencé a notar los efectos de la deshidratación. Al no disponer de más agua, y contar solo con las naranjas que me pudiera regalar algún campesino, decidí regresar a Baracoa, localidad distante unos diez kilómetros del punto en que me encontraba y que no tendría más remedio, pues no había otra posibilidad, que recorrer a pie¹⁰¹⁴. El resto de encuestados a los que llegué a entrevistar tanto en Yara como en el camino de vuelta no aportaron nuevas informaciones, sino confirmar, al reconocer los *incipit* de mi manual de encuesta, la presencia en la zona de algunos de los temas anteriormente mencionados.

VI.27.11. Encuesta en Cayo Güin.

Tras la penosa vuelta de Yara, que me pudo costar un serio disgusto, decidí no volver a llevar a cabo más viajes a pie que supusieran recorridos de decenas de kilómetros. Una vez recuperado de dicha excursión, Francisco Lafita “Guacho” se brindó a acompañarme de nuevo dos días después, esta vez a la localidad de Cayo Güin, al oeste de Baracoa, para realizar encuestas romancísticas en dicha localidad y en los campos adyacentes. Nos

-
- Catalina flor de Lima, flor de todo genovés,
 - 2 mañana marchó pa Francia, mande usted lo que queréis.
 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
 - 4 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés,
 - 6 anda en un caballo moro con su espadita cortés.

Las informantes lo cantan repitiendo cada uno de los hemistiquios.

¹⁰¹² El fragmento es el siguiente:

- El día de los toreros pasé por la morería.
- 2 Oí cantar una mora al lado de la fuente fría.

¹⁰¹³ Reproduzco dicho fragmento:

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas triste de mí?
- 2 - Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
- Merceditas se murió, muerta está que yo la vi,
- 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.

¹⁰¹⁴ No sé en qué estado hubiera llegado a Baracoa de no haber sido por un golpe de fortuna: al llegar al cruce de Cabacú, a más de cinco kilómetros de Yara por pistas forestales, me encontré la grata sorpresa de que acababan de abrir un grifo de cerveza de barril en una gasolinera donde normalmente no había bebida alguna, ni siquiera agua potable. Solo entonces me di cuenta de la cantidad de agua que faltaba a mi organismo: me bebí litro y medio de cerveza de golpe y no bebí más, no por falta de ganas, sino por los efectos que el alcohol me pudiera producir a posteriori. Llegué al hotel donde me alojaba extenuado y con claros síntomas de padecer un golpe de calor. Aunque en las horas posteriores me hidraté convenientemente, tardé más de un día en recuperarme.

desplazamos hasta allí en el medio de transporte más habitual en la zona, en el remolque de los camiones vacíos que viajan sin carga, o semivacíos, por la zona. Aunque este tipo de locomoción estaba reservada a los cubanos y no a los extranjeros, la compañía de Guacho y permanecer callado durante el trayecto para que mi acento no revelara mi origen, me permitió disfrutar de la exótica experiencia de viajar en un remolque de camión atestado de gente, como un vagón de metro en hora punta, hasta el punto de que no cupiera un alfiler y se quedara gente en la parada sin subir por falta de espacio. Así pues en este extravagante medio, como si fuéramos un rebaño de ganado, en un volquete abierto y desafiando el peligro de un accidente o vuelco sin ningún tipo de seguridad, tras casi una hora de viaje, llegamos a Cayo Güin.

El viaje resultó provechoso ya que en Cayo Güin encontramos informantes que acrecentaron el corpus de textos romancísticos cubanos. Blanca Zoila Acosta Pons, de 67 años y natural de dicha localidad, nos cantó versiones de los romances de *Las señas del esposo* (1.C.33), de *La hermana cautiva* (13.C.16) y de *La virgen y el ciego* (36.C.3), que Blanca Zoila aprendió de una señora mayor del servicio de su casa, a la que conocían como doña Victoria, que había sido esclava. A pesar de los trabajos que han negado el saber romancístico entre los negros del Caribe hispánico, basados más en el prejuicio que en investigaciones científicas al respecto, los blancos no son ni mejores ni peores portadores de saber folclórico que mulatos o negros. Cualquier trabajo de campo, como los que yo he efectuado para esta tesis doctoral, confirmaría las dudas al respecto: el color de la piel no debe ser ningún elemento discriminatorio para seleccionar los informantes, ya que negros, mulatos o mestizos pueden atesorar un acervo romancístico, o de cualquier otro género folclórico panhispánico, mayor que el de los posibles informantes blancos. De hecho, un porcentaje muy alto de las personas que me cantaron romances tanto en Cuba como en República Dominicana eran negros o mulatos.

Volviendo a las encuestas en Cayo Güin, la hermana de Blanca Zoila, Wilfreda Acosta Pons, de 59 años, nos cantó también el romance de *La hermana cautiva* (13.C.17) en una versión que presenta variantes respecto a la de su hermana. Ambas además identificaron, al escuchar los *incipit* de mi manual de encuesta, los temas de *Hilo de oro*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de

La nuera ociosa, de *Delgadina*, de *Conde Niño* y de *La infantina*, dando testimonio de su presencia alguna vez en esta zona de Cayo Güin. Una versión más de *La hermana cautiva* (13.C.18) recogimos de labios de Edita Nicó López, de 36 años y también natural de Cayo Güin, cuya acción se inicia en un punto geográfico singular, el monte Energía, cuyo localización ignoraba la informante; la protagonista es de nuevo una cubana cautiva. Edita Nicó cantó además versiones de los romances de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.18), en la que el marinero protagonista es de nuevo un pionerito revolucionario cubano, y de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.15). Otra nueva versión del de *La hermana cautiva* (13.C.19), una más en que la hermana es “cubana cautiva”, nos cantó Josefa Quiroga Cancañón, de 64 años y natural de la localidad vecina de Navas. Por último, Misael Rodríguez Sanamé, de 12 años y natural de Cayo Güin, cantó una versión del tema de *Los tres alpinos* (28.C.6).

Al mediodía empezó a correr la voz de que había alerta de huracán, rumor que se confirmó a media tarde, cuando precipitadamente desalojaron a los estudiantes de las escuelas del campo y los condujeron a sus respectivos hogares. Los responsables de la zona solicitaron a todas las personas transeúntes que se volvieran a sus casas y “Guacho” Lafita y yo tuvimos que abandonar súbitamente la encuesta para intentar encontrar un transporte con el que regresar a Baracoa. Después de varias horas de hacer autoestop, “botella” en el español de Cuba, finalmente pudimos acomodarnos en un todo terreno estatal que se dirigía a la capital del municipio, si bien tuve que compensar generosamente al conductor por el supuesto riesgo que asumía al transportar en su coche a un extranjero, lo cual por lo visto estaba vedado en Cuba salvo a vehículos turísticos. El huracán tocó tierra en el sur de Cuba y su potencial llegó disminuido al municipio de Baracoa, en forma solo de tormenta tropical, esto es, una especie de diluvio universal, pero sin vientos fuertes, que sufrimos durante casi una semana y que me impidió durante ese tiempo visitar las localidades y campos guantanameros, entonces anegados de agua.

VI.27.12. Encuestas en el sur del municipio de Baracoa.

Una semana después, cuando parecía que había comenzado a capear algo el temporal, para intentar sacar más partido a las pocas jornadas que me

restaban de estancia en el oriente cubano, decidí, a pesar de que superaba con creces las posibilidades económicas de la bolsa de viaje que me concedió la Comunidad Autónoma de Madrid, alquilar a mi costa durante cuatro días un *jeep* todo terreno, único vehículo que garantizaba un mínimo de seguridad para desplazarse por unos caminos que se encontraban embarrados y anegados por las copiosas lluvias recibidas.

El primero de dichos cuatro días lo empleé en realizar encuestas en el área sur del municipio de Baracoa, en torno a la zona de Mosquitero. Mi primera parada fue en el poblado de La Gotera, donde las encuestas que llevé a cabo fueron infructuosas. En la segunda localidad que visité, Pueblo Nuevo, la recolección romancística fue así mismo parca de resultados, tan solo Marina Labañino Ortiz, de 90 años y natural de dicha localidad, me cantó una versión fragmentaria del romance de *La hermana cautiva* (13.C.20). Desde Pueblo Nuevo me desplazé a la localidad de Capiro, donde no encontré ninguna persona que reconociera algún *incipit* de mi manual de encuesta, si bien no pude completar la visita tal como la había programado porque, debido a los restos de la tormenta tropical, comenzó a llover a mares.

Como no parecía que fuera a descampar, monté en el coche y me desplazé varias decenas de kilómetros hasta llegar a la localidad de La Alegría, en la que entrevisté a Rosafila Mendoza Labañino, natural de Pueblo Nuevo. Rosafila recordaba varios romances tradicionales que le enseñó su madre: el de *La hermana cautiva* (13.C.21), el de *Mambrú* (26.C.11) y el de *La nuera ociosa* (29.C.8). Además Rosafila identificó los *incipit* de los romances de *Delgadina*, de *Monja por fuerza* y de *Los tres alpinos*, temas todos ellos, propios del repertorio infantil. Poco a poco, los vecinos de La Alegría fueron congregándose en el hogar de Rosafila al reclamo de la novedad que suponía la llegada de un extranjero por aquellos remotos campos. Cuando me disponía a encuestar a más personas tuve un nuevo encuentro desagradable con las “superestructuras oficiales”. En esta ocasión fue el presidente local de los Comités de Defensa de la Revolución quien vino a pedir, tanto a mí como a mis anfitriones, explicaciones de por qué, sin habersele comunicado previamente y sin solicitar su permiso, se había congregado parte del vecindario para ser entrevistado por un extranjero. El desencuentro no pasó a mayores ya que la única intención del presidente de los CDR –organización que por otra parte no

levantaba excesivas simpatías entre buena parte de los cubanos— era reafirmar su autoridad y su prestigio entre sus convecinos, puestos en entredicho por mí al no haber contado con él para nada. He de reconocer que a esas alturas del viaje había perdido ya la paciencia con la peculiar “fauna” de mandatarios locales de medio pelo de las poblaciones cubanas, disfrazados de una autoridad a todas luces ridícula, así que una vez que me cercioré de que las personas a las que entrevisté no tendrían problemas posteriores a mi marcha, y dado que los frutos de la encuesta en la zona tampoco eran para “lanzar cohetes”, monté en el auto y me dirigí a la localidad de Mosquitero, donde, si bien ningún responsable local dificultó mis investigaciones, no obtuve ningún resultado positivo en la encuesta que llevé a cabo.

VI.27.13. Encuestas en el municipio de Moa, provincia de Holguín.

El día siguiente, aprovechando la autonomía para recorrer distancias más largas que me proporcionaba el *jeep* alquilado, decidí hacer una breve cala romancística en la provincia de Holguín, en el municipio de Moa, colindante con el de Baracoa, y del que tampoco se conocían apenas noticias acerca de la pervivencia del romancero tradicional.

La primera localidad del municipio de Moa que visité fue Yamanigüey, donde nadie parecía haber oído nunca ninguno de los *incipit* de romances que formaban parte de mi manual de encuesta. Con este desolador prolegómeno me dirigí a la vecina población de Cañete, en la que ya encontré personas que identificaron temas romancísticos. Una de ellas, Yalié Reinoso Reinoso, de 23 años y natural de dicha localidad de Cañete, pudo recordar de forma fragmentaria una versión del tema de *Delgadina* (2.C.22) que aprendió en la escuela jugando con el resto de muchachas. La versión cantada por Yalié ofrece la peculiaridad de que el padre aprovecha un viaje de la madre a Francia para enamorar a Delgadina.

A continuación visité la población de Punta Gorda, donde encontré ya más personas que reconocieran *incipit* romancísticos de mi manual de encuesta, si bien ninguna pudo recordar romance alguno salvo Ana Milagros Durán de la Cruz, de 47 años, quien no era natural de Punta Gorda sino de la localidad holguinera de Sagua de Tánamo, que da nombre al municipio

homónimo colindante con el de Moa. Ana Milagros Durán me cantó una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.34), con un final de tipo truncado, similar a la que me cantara en mi encuesta del año 2000 Teresita Albis Muñoz (1.C.16), que concluye con la información de que el marido está muerto. Igual que entonces afirmara Teresita, Ana Milagros sostuvo que el final de la canción era el que ella recordaba y que esta no continuaba de ninguna otra manera. También cantó Ana Milagros una versión del romance de *Delgadina* (2.C.23), que no presenta apenas diferencias con algunas de las recolectadas en Baracoa. Además Ana Milagros cantó el fragmento inicial de una curiosa versión del tema de *Me casó mi madre*¹⁰¹⁵ y reconoció los *incipit* de los de *Monja por fuerza* y de *Los tres alpinos*.

En la jornada que dediqué a hacer encuestas en localidades del municipio holguinero de Moa pude comprobar en esta primera aproximación que, al menos aparentemente, la vitalidad y pervivencia del romancero de tradición oral moderna era menor que en el colindante municipio guantanamero de Baracoa, si bien pude recoger no obstante varias versiones de temas romancísticos que al menos daban testimonio de la presencia del romancero en esta parte oriental de la provincia de Holguín de la que apenas se conocían datos hasta entonces.

Como me restaban ya muy pocos días de estancia en el oriente cubano y como quiera que los resultados de mi cala en el municipio de Moa no parecían augurar nuevas sorpresas, me pareció más provechoso centrar mis investigaciones de campo durante las cuatro jornadas de que disponía en llevar a cabo nuevas encuestas en localidades del municipio de Baracoa, donde me parecía más probable encontrar algún nuevo descubrimiento como el de la versión de *Casada de lejas tierras* (5.C.1) que me cantara Tomás Durán Lores en Boca de Yumurí.

¹⁰¹⁵ El fragmento del romance de *Me casó mi madre* cantado por Ana Milagros Durán de la Cruz es el siguiente:

- Chiquita y bonita me casó mi madre,
- 2 con un muchachito que yo no conocía.
- Me puse a barrer, barrer yo no sabía.
- 4 Me puse a fregar, fregar yo no sabía.
- Me paré en la ventana a ver si lo veía.

VI.27.14. La costa noroeste del municipio de Baracoa y las versiones de Playa Fundadora.

Cuando me dirigía a realizar la cala romancística en el municipio de Moa que he relatado en el epígrafe anterior, hice una primera parada en la localidad baracoense de La Vega del Taco donde me detuve para saciar la sed en un puesto de guarapo. Siguiendo mi costumbre de aprovechar cualquier ocasión para hacer encuestas romancísticas, recordé alguno de los *incipit* de mi manual de encuesta al señor que a la vez elaboraba y vendía el jugo de la caña de azúcar. Al escucharlos me comentó que él no había aprendido ninguna de esas canciones pero que su hermana sí las sabía y me dio su dirección para que la visitara en la localidad de Cabacú donde ella residía. Fue el único resultado provechoso que obtuve en La Vega del Taco tras sondear a varios informantes de avanzada edad. Días después me encaminé a pie hacia Cabacú a la casa de Encarnación “Nena” Oliveros Suárez, la hermana de Alcibíades, que así se llamaba el vendedor de guarapo.

Tanto “Nena”, de 71 años de edad, como su hermano Alcibíades eran naturales de Playa Fundadora, un poblado hoy deshabitado y del que apenas quedan ruinas, situado entre la localidad baracoense de Santa María y la de Yamanigüey, perteneciente al municipio de Moa. Playa Fundadora era pues el último poblado guantanamero en el municipio de Baracoa y se encontraba justo antes de llegar al río Jiguaní, linde con el municipio de Moa y la provincia de Holguín. Según “Nena”, Playa Fundadora era un diminuto poblado de tres vecinos acunado a la orilla de una preciosa playa y cuyo única vía de comunicación con el exterior eran el mar y una vereda –un “rastrillo para animales” en palabras de “Nena”– tan angosta que los únicos vehículos a motor que podían transitar eran las motocicletas. Playa Fundadora no tenía escuela y solo podían ir al colegio –el más cercano se encontraba en La Vega del Taco– los niños cuyos padres tenían moto o caballerías. Aunque “Nena” no pudo ir hasta después de los diez años, cuando su familia se mudó a La Vega del Taco, sabía leer y escribir porque le enseñó su madre en la playa, dibujando las letras en la arena con el palito de una rama, que así debieron de ser las escuelas, las tizas y las pizarras de muchos poblados caribeños sin colegio, maestro ni sistema público ninguno de enseñanza.

El acervo romancístico de los habitantes de esta recóndita población de Playa Fundadora hoy desaparecida debió de ser notable ya que “Nena” Oliveros Suárez me recitó versiones de los romances de *Las señas del esposo* (1.C.35), de *Albaniña* (6.C.10), de *Monja por fuerza* (27.C.11), de *La hermana cautiva* (13.C.22) y de *Delgadina* (2.C.24), estas dos últimas fragmentarias; también recordó un fragmento del tema de *Hilo de oro*¹⁰¹⁶, y además reconoció los *incipit* de los romances de *Ricofranco*, de *Santa Catalina*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Mambrú* y de *Los tres alpinos*. Todos ellos los aprendió antes de cumplir diez años: unos se los enseñó su madre y otros las muchachas que jugaban con ella en Playa Fundadora, lugar en el que las olas del mar servían de fondo para este romancero de acentos caribeños.

Entre las versiones romancísticas que nos cantó “Nena” mostraban especial interés las de los temas de *Albaniña* y de *Delgadina*. El de *Delgadina*, que la informante solo recordaba ya de forma fragmentaria, presenta interesantes variantes como “el agua de las gallinas” y las “cucarachas y hormigas” que el padre ordena a sus vasallos que den a Delgadina si tiene sed o hambre y con las que se caracteriza su extremada crueldad. Pero sobre todo son especialmente sugerentes las dudas y conjeturas maliciosas que podrían esconder los versos nueve y diez, cuyo significado bien podría interpretarse de forma bisémica, respecto a los juegos que las hermanas de Delgadina habrían establecido con el padre, que podrían entenderse como una relación incestuosa establecida y consentida:

A la mañana siguiente Delgadina en la ventana.
 10 mirando a sus hermanitas jugando al rey y la espada.

Ese entretenimiento de las hermanas, ese juego al rey y a la espada, con las connotaciones sexuales que conlleva, podría ser una velada aceptación del incesto por parte de las hermanas. En ese caso, Delgadina sería la única de ellas que se habría opuesto al pecado lujurioso del padre y su entereza sobresaldría aún más dentro de una familia de costumbres aberrantes. Incluso

¹⁰¹⁶ El fragmento del tema de *Hilito de oro* que me recitó “Nena” Oliveros fue el siguiente:

Hilito de oro, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
 2 me encontré una gran señora: -¡Qué lindas hijas tenéis!
 - Tenga o no las tenga, yo las sabré mantener.
 4 Del pan que yo comiera comerán ellas también,
 del vino que yo bebiera beberán ellas también.

bajo esta óptica, “las ratas y ratones” con las que numerosas versiones de la zona caracterizan en sus versos finales a las hermanas de Delgadina, podrían interpretarse no solo como la condena de su falta de ayuda a Delgadina, sino también como la tácita indicación de sus relaciones incestuosas con el progenitor.

Respecto a la versión del romance de *Albaniña* que recitó “Nena” destaca por su singularidad en las versiones cubanas la fórmula con la que la esposa maldice al marido:

que las víboras del monte le saquen el corazón
6 y los pájaros que vuelan lo lleven en procesión.

La presencia del amante termina por resultar innegable con la tos de este. La disculpa del gato por parte de la esposa y la ironía mordaz –“nunca en la vida he visto un gato con pantalón”– en la respuesta del marido, comunes ambas a varias versiones recogidas en Cuba, endulzan con un toque de humor el trágico final de la *intriga*.

El romancero de Playa Fundadora fue lo más provechoso de mis visitas a los poblados costeros entre Navas y Santa María, donde realicé encuestas el día siguiente de mi visita al municipio holguinero de Moa, aprovechando que todavía disponía del *jeep* que había alquilado. Comencé en la localidad de Navas, de donde procedía una versión del romance de *La hermana cautiva* (13.C.19) que había recogido días atrás en Cayo Güin. A pesar de que en principio ello pronosticaba que la zona podría ser propicia para recolectar nuevas versiones romancísticas, nadie en Navas pasó de afirmar que reconocía alguno de los *incipit* de mi manual de encuesta. Lo mismo me ocurrió en Nibujón, en Cayo Juaneque y en Santa María, localidad esta última que parecía así mismo propicia para llevar a cabo encuestas romancísticas pues también días atrás una joven nacida en Santa María me había cantado una versión del romance de *Delgadina* (2.C.20) en Boca de Miel.

VI.27.15. La ribera del río Duaba.

Tras la decepción de la jornada anterior en la que recorrí la zona noroccidental del literal baracoense, decidí dirigirme en la última jornada en que

podría disponer del *jeep* alquilado a las localidades situadas en la ribera del río Duaba, de las que procedían algunas de las versiones que recolecté durante mis encuestas en el municipio de Baracoa. Comencé por el poblado de Ribera del Duaba, donde conocí a José Ángel Fromista Estévez, quien me comentó que él sabía esas canciones que yo andaba buscando, pero que andaba con prisa y solo me las cantarí si le llevaba en coche a su casa en Mabujabo, localidad sita a varios kilómetros de Ribera de Duaba, distancia que José Ángel se disponía a recorrer a pie. José Ángel Fromista Estévez, de 71 años de edad y natural de Bernardo Yateras, localidad perteneciente al municipio guantanamero de Caimanera, sabía efectivamente romances tradicionales que le había enseñado su madre siendo niño. José Ángel me recitó versiones de los romances de *Albaniña* (6.C.11), de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17.C.10) y de *La hermana cautiva* (13.C.23), si bien este último solo pudo recordarlo de forma fragmentaria; además reconoció los *incipit* de los temas de *El quintado*, de *Ricofranco*, de *Las señas del esposo* y de *Polonia y la muerte del galán*.

Las lagunas de su memoria hicieron especialmente laboriosa la entrevista, en particular a la hora de recordar los temas de *La hermana cautiva* y, sobre todo, de *Albaniña*, pues solo después de repetidas recitaciones pudo completarlo. Al estudiar el texto de dicha versión de *Albaniña* hay que tenerlo muy en cuenta, igual que el hecho de que fuera recitada y no cantada, para analizar los frecuentes anisosilabismos en los hemistiquios, así como las rimas internas. Esta versión de *Albaniña* presenta similitudes con la de Playa Fundadora (6.C.10) que también recitara “Nena” Oliveros. Es por ejemplo singular la maldición de la mujer, si bien José Ángel Fromista introduce en ella un bestiario particular de cosecha propia:

que las ciénagas de allí le pasen el corazón.

El informante me explicó que dichas ciénagas eran animales que vivían allí, en los montes de Aragón, que pasaban el corazón y mataban al protagonista. A mi pregunta de qué tipo de animal eran las ciénagas, José Ángel respondió que lo ignoraba, aunque él suponía que sería algún tipo de serpiente. La versión de Bernardo Yateras coincide también con la de Playa Fundadora en el recurso al gato y en la socarrona respuesta del marido de que jamás vio felino con

pantalón, que suavizan su desenlace trágico recurriendo a la pincelada humorística.

Peculiares son así mismo los referentes geográficos de la versión de *La hermana cautiva*, de nuevo “cubana nativa”, que abarcan los montes de Palermo y los montes de Mejía. José Ángel ignoraba la ubicación de unos y de otros. Respecto a la versión que recitó de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, coincide con la mayor parte de las baracoenses, pues Mercedes se aparece a Alfonso, entre otras cosas, para prevenirle de que si se casa con su hermana evite que la envenenen como hicieron con ella en la Corte madrileña.

Tras entrevistar a José Ángel Fromista proseguí mi encuesta en Mabujabo sin otros resultados reseñables. Desde Mabujabo viajé a Santa Rosa de Duaba, población en la que di fin a mi jornada sin haber encontrado a nadie que supiera romances tradicionales.

VI.27.16. Últimos días de la estancia y balance final de la encuesta.

El día 21 de octubre abandoné Baracoa y regresé en avión hasta La Habana para proseguir mis investigaciones bibliográficas durante veinte días más en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello” y en la Biblioteca Nacional José Martí. Si en el “Juan Marinello” conté en todo momento con los sabios consejos y el apoyo de Martha Esquenazi Pérez y Pablo Pacheco, en la Biblioteca Nacional de Cuba fue Licia Prieto quien me brindó todo su saber bibliográfico y su asesoramiento permanente. Es de justicia dejar constancia de nuevo del agradecimiento que debo a los tres por su generosa y desinteresada ayuda. Los veinte días con los que contaba en principio para llevar a cabo pesquisas bibliográficas y realizar calas de una jornada en municipios vecinos al de Ciudad de La Habana, se vieron reducidos a la mitad por la presencia en la costa caribeña del huracán Michelle, que ya desde el primero de noviembre comenzó a azotar la isla cubana, primero como depresión y luego como tormenta tropical, para ir ganando fuerza y tocar tierra en Cuba el cuatro de noviembre ya como huracán de categoría tres según los parámetros de la escala Saffir-Simpson. El paso de Michelle devastó la Isla de la Juventud y las provincias de Pinar del Río, La Habana, Matanzas, Cienfuegos y Villa Clara, dejando tres días sin suministro eléctrico a la Ciudad

de La Habana, con lo que la capital cubana recuperó de manera inesperada el sabor y el encanto de pasados siglos. Así, tras la estremecedora experiencia del paso del huracán que mantuvo en vilo a toda la ciudad durante una interminable madrugada, pudimos disfrutar del hechizo de pasear de noche por sus calles en completa oscuridad y alumbrados únicamente por la luz de la luna, como si el reloj del tiempo hubiera retrasado sus manecillas hasta los siglos XVIII o XIX. En los nueve días restantes de mi estancia, con la ciudad completamente paralizada, me fue imposible seguir tanto con mis pesquisas bibliográficas como con mis planes de llevar a cabo nuevas encuestas. Finalmente, y sin nuevos contratiempos, el nueve de noviembre regresé a Madrid con la satisfacción de haber cumplido con creces las expectativas previas con las que había llegado doce semanas antes a Cuba.

Lo más sobresaliente de mis investigaciones en la mayor de las Antillas fueron los resultados de mis encuestas de campo, ya que, sin contabilizar los fragmentos, logré enriquecer con más de un centenar de nuevos textos el corpus romancístico cubano: 19 de los romances de *La hermana cautiva* y de *Las señas del esposo*, 11 del tema de *Polonia y la muerte del galán*, 10 del de *Delgadina*, 7 del de *Santa Catalina+Marinero al agua*, 4 de los romances de *Albaniña*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Monja por fuerza*, de *Los tres alpinos* y de *La nuera ociosa*; 3 de los romances de *Conde niño*, de *Ricofranco* y de *Mambrú*; 2 de los de *La Virgen y el ciego*, de *Hilo de oro* y de *Marinero al agua*; y uno de los romances de *Casada de lejas tierras*, de *Gerineldo*, de *El quintado+La aparición de la enamorada*, de *Don Gato*, de *Santa Iria*, de *Me casó mi madre* y de *Madre, Francisco no viene*. La suma de todos ellos constituía la colección más rica de versiones romancísticas del oriente cubano reunida hasta entonces.

Sin duda, la joya de todas ellas es la de *Casada de lejas tierras* (5.C.1) que me cantara Tomás Durán Lores en Boca de Yumurí, la primera versión del romance documentada tanto en Cuba como en Hispanoamérica. Otra perla romancística es así mismo la versión que recogí del tema de *El quintado+La aparición de la enamorada* (16.C.1), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre en Consolación de Mosquitero, la primera documentada en Cuba y la segunda de Hispanoamérica, en donde solo se conocía hasta la fecha la versión que recogiera en República Dominicana Edna Garrido de Boggs en 1946. Del

romance de *El quintado*, como tema independiente, no se ha dado todavía noticia de su presencia en la América hispana.

Son además de destacar las cuatro versiones del tema de *Albaniña* que recogí, las primeras documentadas en el oriente cubano, donde no existía hasta la fecha constancia de la pervivencia del romance. Tampoco se conocía la presencia en las provincias orientales de Cuba del romance de *Santa Iria*, acreditada ahora con la versión de Maisí cantada por María Simona Lezcano Legrá (22.C.2).

En mis encuestas de campo de 2001 conseguí reunir el mayor corpus de textos recogidos en Cuba (diecinueve nuevos a añadir a los ocho anteriores de los que había noticia) del romance de *La hermana cautiva*, así como dos nuevas versiones más del tema sacro de *La Virgen y el ciego*, el cual, como el resto de romances religiosos, apenas pervive en los campos cubanos, probablemente como consecuencia del escaso interés de la Revolución cubana (al menos hasta hace muy poco tiempo) en mantener las tradiciones de culto. Ambas versiones baracoenses de *La Virgen y el ciego* (9.C.2.A y 9.C.3.A) presentan la característica común de ser extremadamente breves: su extensión se reduce tan solo a cuatro versos. Así mismo hay que resaltar las cuatro nuevas versiones del romance de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, tres de las cuales introducen la originalísima variante de que Mercedes habría fallecido envenenada en la corte de Madrid; su aparición al joven rey viudo tendría como una de sus razones advertirle de que si se desposare en un futuro con su hermana, no habría de llevarle a Madrid para evitar que muriera envenenada como ella.

También son de destacar una versión del romance de *Gerineldo*, del que apenas se conocen en Cuba media docena de versiones, y otra del tema vulgar de *Madre, Francisco no viene*, la cual puede considerarse en el siglo XXI como una auténtica rareza y que únicamente se había documentado en Cuba y en toda Hispanoamérica en otra ocasión, en el viaje que Menéndez Pidal y José María Chacón hicieron a Camagüey en 1937. Por último, entre las primicias surgidas de mis investigaciones de campo en 2001 hay que contar además con

la noticia de la presencia en Cuba del romance de *Bernal Francés*, tal como me informaran las hermanas Yurisbel y Yannara Orduñez Cesar en Baracoa¹⁰¹⁷.

VI.28. ROMANCERO TRADICIONAL Y GENERAL DE CUBA DE MAXIMIANO TRAPERO Y MARTHA ESQUENAZI PÉREZ (2002).

Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez fueron los autores en 2002 de *Romancero tradicional y general de Cuba*, monografía imprescindible para conocer y estudiar el romancero de tradición oral en la nación caribeña durante el siglo XX. La edición nació con vocación de convertirse en una obra de referencia tal como afirmaba en uno de los prolegómenos Abel Prieto, entonces ministro de Cultura de Cuba¹⁰¹⁸. La obra se proponía reunir en una sola publicación el conjunto de romances tradicionales de procedencia cubana publicados hasta la fecha, junto a dos nutridas colecciones inéditas hasta entonces: la procedente de los materiales recolectados en las encuestas de campo efectuadas para elaborar el *Atlas etnográfico de Cuba* y la colección que Maximiano Trapero había recogido en los últimos años del siglo XX, investigación que se había financiado con una beca del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España. Entre los textos de distinta procedencia incluidos en la monografía de Trapero y Esquenazi también hay que citar dos versiones baracoenses que yo mismo recogí en el año 2000 y que cedí a los editores para su publicación¹⁰¹⁹.

En lo que respecta al proyecto, ambicioso y no exento de dificultad, de unificar, organizar, clasificar y editar el conjunto del corpus romancístico cubano dado a conocer durante el siglo XX, era sin duda una tarea necesaria que ya Beatriz Mariscal en su *Romancero General de Cuba* había intentado llevar a cabo pocos años antes, si bien esta edición de Mariscal no llegaría a ser la obra de referencia definitiva, pues los abundantes descuidos de Mariscal en la edición de las versiones publicadas con anterioridad la hacían

¹⁰¹⁷ Véase el capítulo VI.27.7 de la presente tesis doctoral.

¹⁰¹⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 9-10.

¹⁰¹⁹ La versión del tema de *La hermana cautiva* recogida en Baracoa, texto 13.C.4 del corpus de la presente tesis doctoral, y la versión de *Delgadina*, texto 2.C.14 del corpus.

francamente mejorable¹⁰²⁰ ; descuidos que se repiten también, aunque en menor medida, en *Romancero tradicional y general de Cuba*, obra en la que el cuidado de la edición quedó bajo la responsabilidad de Maximiano Trapero. Un cotejo de los textos publicados en los trabajos originales con los reproducidos en esta monografía ofrece numerosas diferencias que Trapero no justifica.

La mayor aportación de *Romancero tradicional y general de Cuba* es el copioso número de textos inéditos que Maximiano Trapero y Martha Esquenazi incorporan al acervo romancístico cubano, procedentes de las colecciones de romances recogidas por los propios editores, así como del *Atlas de la Cultura Popular Cubana*, magno y ambicioso proyecto institucional cubano del que ya hemos dado extensa referencia *supra*, si bien hay que señalar que los editores no reprodujeron los textos de alrededor de dos centenares y medio de versiones de la colección recopilada en las encuestas del *Atlas* –de los temas de *Las señas del esposo*, *Hilo de oro*, *Santa Catalina*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Monja por fuerza*, además del de *Mambrú*, cuyo proceso de ritualización en el repertorio infantil justificaría que no se reprodujeran decenas de textos prácticamente idénticos– sin que Trapero y Esquenazi justifiquen los motivos. Tan solo indicaron las referencias del informante, lugar de procedencia, colector, lugar de recolección y el número de hemistiquios de la versión.

Por lo que respecta a la colección de Maximiano Trapero, este recogió más de un centenar de versiones correspondientes a más de una veintena de temas estrictamente romancísticos durante 1997 (en las provincias de Las Tunas, Sancti Spíritus y La Habana), 1998 (Villa Clara y Matanzas), 1999 (Matanzas, La Habana y Cienfuegos) y 2000 (Pinar del Río, La Habana y Matanzas); según el propio Trapero las versiones se elevarían a 170, y a 44 los temas romancísticos, si bien la inclusión en el género de buena parte de esos textos que Trapero considera romancísticos presenta, como ya señalara Aurelio González Pérez¹⁰²¹, considerables dudas. Así, por ejemplo, Maximiano Trapero considera romances tradicionales a canciones del repertorio infantil como *El perrito chino*, *Señora santa Ana*, *El enano saltarín*, *La lechera* o *La solterona*, que la mayoría de los especialistas estiman ajenas al género. Por

¹⁰²⁰ Véase el capítulo VI.24 de esta tesis doctoral.

¹⁰²¹ Véase Aurelio González Pérez, *El Romancero en América*, ob. cit., p. 155.

otra parte, a veces da la impresión de que la adscripción al romancero de tradición oral moderna de dichos temas dudosamente romancísticos estuviera motivada por un innecesario afán competitivo, como sugieren algunos comentarios incluidos en la obra; entre otros:

Vista en su conjunto, la colección de romances cubanos reunida por Maximiano Trapero resulta ser, de entre las colecciones individuales (sin contar las realizadas para el Atlas, de las que hablaremos seguidamente), la de repertorio más nutrido, la de mayor número de versiones y la de geografía más amplia, efectuada en las provincias de Pinar del Río, La Habana, Ciudad de La Habana, Matanzas, Villa Clara, Cienfuegos, Sancti Spíritus y Las Tunas.¹⁰²²

Martha Esquenazi por su parte incorporó varios centenares más de versiones, correspondientes a cerca de una treintena de temas, reunidas en su gran mayoría por los equipos constituidos para elaborar el *Atlas de la Cultura Popular Cubana*, de los que Martha Esquenazi fue sin duda uno de los miembros más destacados, siendo finalmente responsable de la identificación y selección de romances del corpus de materiales folclóricos reunidos en la colección. Si bien el proyecto inicial preveía que estuvieran representadas la totalidad de provincias y municipios cubanos, el *Atlas de la Cultura Popular Cubana* presenta relevantes lagunas geográficas, sobre todo referentes a la parte oriental de la isla (no aparece dato alguno de un buen número de municipios), así como al municipio especial de la Isla de la Juventud, al que se margina sin citarlo como si no formara parte de la república cubana. En este excepcional corpus de versiones sobresale la primera versión recogida en Hispanoamérica de los tres temas unidos de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, a lo que habría contribuido sin duda el hecho de compartir la misma asonancia (í-a).

En total *Romancero tradicional y general de Cuba* reúne más de cuatrocientas versiones correspondientes a alrededor de cuarenta temas estrictamente romancísticos, a las que hay que añadir casi otros tres centenares de textos de más de cuarenta temas cuya inclusión en el género presenta serias dudas: entre otros, *Carabí*, *Pobrecita huerfanita*, *Madrugué una*

¹⁰²² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., p. 58. Como ya se ha señalado *supra* en la presente tesis doctoral, sin desmerecer los resultados de las encuestas de Maximiano Trapero, los trabajos de Carolina Poncet continuaron siendo los más importantes publicados acerca del romancero de tradición oral moderna en Cuba, incluso después de darse a conocer la colección de Trapero.

mañana o *La gallina perdida*, por citar algunos ejemplos distintos a los mencionados anteriormente en este mismo capítulo.

Como ya he mencionado *supra* en esta tesis doctoral, a mi juicio es la confusión a la hora de delimitar el género la principal objeción que se puede señalar a la obra. Confusión que se aprecia ya desde el comienzo en el índice general de la obra: la subdivisión “A” del apartado de “Romances” aparece intitulada como “Romances tradicionales o tradicionalizados”, sin aclarar qué diferencia pudiera haber entre ambas nomenclaturas¹⁰²³ que, según la definición pidaliana generalmente aceptada de poesía popular y poesía tradicional¹⁰²⁴, habrían de ser categorías idénticas, si no sinónimas. Otra evidente confusión conceptual en lo que respecta al tipo de temas que forman parte del género *romancero de tradición oral moderna* es incluir parte de los temas del apartado “C”, intitulado “Romances vulgares popularizados y Canciones narrativas”, como romances tradicionales: por ejemplo canciones como *La casa está triste* o *En el barrio de los Hoyos*; lo mismo se podría decir de la canción de cuna de tema sacro *Señora santa Ana*¹⁰²⁵, que no creo pueda encuadrarse como parte del género romancístico. Ya por último habría que puntualizar que el tema de *Los tres alpinos*, que los editores consideran un romance local cubano, es una balada paneuropea de probable origen francés¹⁰²⁶ que ha sido suficientemente documentada en la península, en especial dentro del repertorio infantil, al que también pertenecen las versiones cubanas.

Las deficiencias señaladas no empañan en ningún caso el valor de una obra cuyo principal mérito reside en reunir el corpus de versiones romancísticas

¹⁰²³ Ya Ana Valenciano en el Encuentro Internacional sobre el Romancero celebrado en 1999 en Sevilla, como moderadora de la jornada dedicada a los problemas de clasificación de los romances, preguntó entonces a Maximiano Trapero cómo entendía él la confusa dualidad “romances tradicionales o tradicionalizados”, categoría que Trapero había introducido en uno de los volúmenes del romancero canario de los que había sido editor. La respuesta de Trapero eludió clarificar dicho matiz, v. *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bènichou*, ob. cit., pp. 226 y 232-233.

¹⁰²⁴ Acerca de la distinción entre poesía popular y tradicional v. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española: Conferencia leída en All Souls Collage el lunes, día 26 de junio de 1922*, ob. cit.

¹⁰²⁵ Bien es verdad que los editores señalan las dudas que dicho tema, al que denominan *Señora Santana*, plantea para ser considerado romance, aunque finalmente en el índice de la obra aparece como tal. Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez. *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 69.

¹⁰²⁶ Véase Constantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Ermanno Loescher, 1888, pp. 382-385.

cubanas conocidas hasta el momento de su edición, el año 2002, siendo un instrumento imprescindible para cualquier estudio del romancero cubano. Además de un breve recorrido por la historia de la recolección de romances en Cuba, quizá demasiado somero si tenemos en cuenta su pretensión de ser una monografía de referencia, Trapero y Esquenazi llevan a cabo un extenso estudio del romancero tradicional cubano al que asignan como fundamentales características: su modernidad, su “infantilización”, la escasa presencia de romances religiosos, la existencia de temas de asunto local y la decisiva influencia en el romancero cubano del romancero canario; rasgos, a excepción del de la mínima pervivencia de romances de tema sacro, con los que solo coincido en parte y que a mi juicio sería conveniente matizar.

Respecto a la tesis defendida por Trapero acerca de la influencia de la subtradición romancística canaria en el romancero tradicional cubano, su estudio no es tan profundo ni extenso como para llegar a conclusiones definitivas; es más, dicho juicio parece excesivamente condicionado por el hecho de que Maximiano Trapero sea canario de adopción y sea en Gran Canaria donde reside y ha desarrollado su vida académica. Otro catedrático gallego o asturiano podría utilizar argumentos similares para sostener la “indudable” raigambre gallega o asturiana de las versiones romancísticas cubanas. A falta de un estudio lo suficientemente enjundioso al respecto, cualquier afirmación relativa al mismo ha de considerarse como opinión más sentimental que científica.

Defienden también los autores que todos los romances cubanos formarían parte del folclore infantil. Si bien buena parte del romancero cubano podría considerarse parte del repertorio infantil, hay muchos temas romancísticos cubanos que no se cantan ni en las ruedas ni en los juegos de los niños de la isla, sino que son parte del acervo folclórico de la comunidad y de sus individuos adultos. Disiento así mismo de otra de sus opiniones: la de que los cubanos que tenían entre quince y sesenta años en el cambio de siglo apenas supieran romances. Las encuestas de campo que he llevado a cabo en Cuba en los años 2000, 2001 y 2004, recogidas en la presente tesis doctoral, ponen de manifiesto que son numerosos los informantes de quince, veinte, treinta, cuarenta y cincuenta años, que son portadores de tradición romancística, al menos en el oriente cubano.

Tampoco comparto otra de las conclusiones, la de la existencia y creación de un repertorio de temas locales en el romancero cubano, ya que los temas a los que se refieren los autores no son exclusivamente cubanos –es más, el de *Los tres alpinos* forma parte de la baladística paneuropea– con la excepción de *El presidiario de Isla de pinos*, pero es esta una canción narrativa dudosamente romancística, compuesta en decasílabos y con estructura estrófica.

Romancero Tradicional y General de Cuba contiene un valiosísimo estudio de la música de los romances en Cuba a cargo de Martha Esquenazi (a su vez también la mayor especialista de músicas tradicionales en el país caribeño, con numerosos trabajos publicados al respecto¹⁰²⁷), así como un apartado sobre las relaciones entre décima y romancero en la tradición oral cubana, inclinándose los autores por la mayor influencia del romancero en el género de la décima que al revés. Respecto a la estructura musical de los romances, Martha Esquenazi señala cómo su correspondencia con la estructura poética favorece la conservación de los textos:

Existe también en Cuba una estrecha correspondencia entre la estructura poética y la musical, tal cual es característica del género, y ambas se apoyan mutuamente y favorecen la conservación de los textos. Por regla general, las melodías romancísticas se encuentran formadas por dos frases: una antecedente y otra consecuyente; las mismas contienen cuatro semifrases que corresponden a cuatro versos octosílabos, o de cualquier otra forma métrica. Con esta melodía, que se repite las veces que sea necesario, se canta todo el romance. Existen también romances de una sola frase musical que abarca los dos octosílabos del verso romancístico; éstos son los modelos musicales más antiguos. También los hay más elaborados, con tres frases o con estribillos intercalados.¹⁰²⁸

La obra se completa con un afortunado apéndice en el que se incluyen versiones de emigrantes españoles recogidas en Cuba, en su casi totalidad recolectadas por Carolina Poncet. Como bien establecen Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, y a diferencia del criterio utilizado por Beatriz Mariscal en 1996, dichas versiones peninsulares no pueden considerarse como parte del romancero cubano al no haberse documentado posteriormente ningún indicio

¹⁰²⁷ A la bibliografía de Martha Esquenazi citada *supra* (v. el capítulo III.8 de esta tesis doctoral) hay que añadir su artículo “Relaciones poético-musicales en la tradición oral”, en *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?*, La Habana, Centro Juan Marinello, 2004, y sus recopilaciones de folclore infantil, *Cancionero tradicional infantil*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2008, e *Hilito de oro*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2009.

¹⁰²⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general...*, ob. cit., p. 445.

de la continuidad de dicho repertorio en la isla. Se trataría pues de una tradición ajena que no tuvo arraigo en la nación caribeña.

VI.29. ANDRÉS MANUEL MARTÍN DURÁN: ENCUESTA 2004 EN CUBA.

La última de las encuestas de campo que llevé a cabo en Cuba para la realización de mi tesis doctoral data de octubre de 2004 y tuvo una duración de ocho semanas, desde el jueves 28 de octubre hasta el 22 de diciembre. Una vez conocidos los resultados romancísticos del proyecto del *Atlas de la cultura popular cubana*, así como de los trabajos de campo de Maximiano Trapero, decidimos centrar el trabajo recolector en aquellas zonas de la geografía cubana que aún se encontraban prácticamente sin investigar, como eran la provincia de Granma o buena parte de los municipios occidentales de la provincia de Santiago de Cuba, incluida Sierra Maestra, área cuyo acceso había permanecido tácitamente vedado por ser una zona militarmente estratégica para el ejército cubano. De nuevo conté con la generosa colaboración de Martha Esquenazi, quien me brindó su asesoramiento, y de Pablo Pacheco, quien me facilitó los permisos necesarios para poder desplazarme por la zona libremente sin ser incomodado por autoridad civil o militar.

VI.29.1. Encuestas en la provincia de Granma.

Tras los primeros días de obligadas presentaciones protocolarias en La Habana me dirigí hacia el municipio de Media Luna, en la zona occidental de la provincia de Granma, del cual no se tenía noticia romancística alguna hasta entonces. Humberto Arsuaga, quien fuera responsable en el municipio de Media Luna de los trabajos de investigación para el *Atlas de la cultura popular cubana*, me explicó que en Media Luna la supervisión de dichos trabajos recayó en profesores de la Universidad de Oriente. Dichos profesores le pidieron una investigación exclusivamente etnográfica, centrada en aperos de labranza y en aspectos materiales de la cultura tradicional, razón por la que entonces no se llevó a cabo investigación alguna sobre el folclore musical o literario del municipio. Este fue el primero de una serie de testimonios por los

que llegué a la conclusión de que la labor investigadora en determinadas áreas y municipios del país caribeño para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* no llegó a ser tan exhaustiva como sus responsables pretendían, al menos en lo referente a la tradición oral; conversaciones posteriores con otros responsables municipales del *Atlas* me confirmarían dicha opinión.

Por lo que respecta a mis encuestas de campo en el municipio de Media Luna fueron bastante decepcionantes. Tras entrevistar a más de medio centenar de personas, la mayor parte ancianos, y tras visitar un Círculo de abuelos local, la paupérrima cosecha romancística se reducía a versiones fragmentarias de los temas de *La nuera ociosa* (29.C.9), cantado por Flor María Benítez Matamoros, de 70 años de edad, y del de *Marinero al agua* (20.C.3), cantado por Hilda Ramos Carrero, de 80 años. De este último romance recogí varios fragmentos más¹⁰²⁹. Algunos de los presentes me indicaron que era una de las canciones infantiles favoritas de los niños, la más popular del repertorio que se cantaba en corro, probablemente porque la localidad de Media Luna es un lugar costero y el tema de la canción era ideal para los juegos de los niños medialuneros, a la orilla de la recoleta playa cuya forma de cuarto creciente da nombre al poblado y al municipio. En Media Luna también recogí un fragmento del tema de *Los tres alpinos*¹⁰³⁰ que cantó Guillermo Dalmau, natural de dicho municipio y de 56 años de edad. Guillermo, quien me acompañaba en mis encuestas por la localidad, me comentó que todos los niños de su generación conocían dicho tema; por el contrario, todos los miembros del grupo de ancianos allí presente –el tema me lo cantó Guillermo mientras realizábamos la encuesta en el Círculo de abuelos local– dijeron no haberlo escuchado nunca antes. El dato es relevante porque podría indicar que el tema de *Los tres alpinos* se introdujo en el repertorio de canciones infantiles cubanas a partir de

¹⁰²⁹ Cástulo Sánchez Reyes, natural de Media Luna y de 92 años, cantó el siguiente fragmento:

- ¿Cuánto me das marinero por que te saque del agua?

2 - Te doy todos mis navíos, todo mi oro y mi plata.

..... y mi mujer por esclava.

Por su parte Olga Márquez cantó el fragmento:

- ¿Cuánto tú das marinero por que te saque del agua?

2 - Te doy todos mis navíos y mi mujer por esclava.

¹⁰³⁰ El fragmento que cantó Guillermo Dalmau, de 56 años y natural de Media Luna, es el siguiente:

Eran tres alpinos que venían de la guerra

2 y el más pequeño traía un ramo de flores.

Y la princesa que estaba en su balcón.

la Revolución. Mis pesquisas en Media Luna no obtuvieron nuevas informaciones acerca de la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en la zona salvo el testimonio de dos mujeres que reconocieron los romances de *Las señas del esposo* y de *La hermana cautiva* al escuchar sus respectivos *incipit* cuando les leí mi manual particular de encuesta, lo que al menos da testimonio de la presencia de ambos en el municipio de Media Luna.

Como quiera que en Media Luna la cosecha romancística no parecía que fuera a dar frutos de mayor interés, acepté el ofrecimiento que me hizo Maribel Mesa, mi casera en Media Luna, para visitar localidades del vecino municipio de Campechuela, también de la provincia de Granma, en concreto la localidad de Ceiba Hueca, en donde obtuve mejor y mayor fortuna romancística con una sola de sus informantes que con las decenas de personas que había entrevistado los días anteriores en el municipio de Media Luna. Consuelo Román Izaguirre, a quien todos conocían por “Pechelo”, natural de Ceiba Hueca y de 85 años de edad, nos cantó, sumando versiones completas y fragmentos, ocho temas romancísticos: versiones completas de *Conde niño* (11.C.10), cuyo tipo era el mismo que el de las versiones que recogí en la provincia de Guantánamo en mi encuesta de 2001, de *Me casó mi madre* (7.C.10), de *Don Gato* (25.C.10), del tema de *Monja por fuerza* (27.C.12) y del de *Mambrú* (26.C.12); y fragmentos de los romances de *Santa Catalina+Marinero al agua*, de *Hilo de oro* y de *Los tres alpinos*¹⁰³¹. Todos

¹⁰³¹ Dichos fragmentos fueron los siguientes:

- Al subir Catalina al cielo un marinero cayó al agua.
2 - ¿Cuánto me das marinero por que te saque del agua?
- Te doy todos mis navíos y mi mujer por esclava.
- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
2 me encontré una gran señora: - ¡Qué lindas hijas tenéis!
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
4 que del pan que yo comiere, comerán ellas también,
y del agua que yo bebiere, beberán ellas también.
- Eran seis alpinos que venían de la guerra
2 y el más pequeño traía un ramo de flores,
y la princesa que estaba en la ventana.
4 - ¡Oh, noble alpino, dame tus lindas flores!
- Yo te las daré si te casas conmigo.

Como curiosidad cabe destacar que el romance de *Hilo de oro* nunca se cantaba sino que se recitaba mientras se jugaba un juego infantil. Los niños iban pasándose una piedrecita mientras

estos romances se los enseñó su madre. La mayoría se cantaba en juegos infantiles, con la excepción del de *Conde niño* y de *Me casó mi madre*. Otra informante, Donna Caridad Guerra, “Cachita”, natural de Campechuela y de 72 años de edad, nos recitó una versión de *La hermana cautiva* (13.C.24) que había aprendido de su madre, quien a su vez la había aprendido de la suya. “Cachita” la recitó y no la cantó porque desde que se murió su hija había dejado de cantar como señal de luto, conducta muy habitual tanto en Cuba como en República Dominicana cuando fallece un familiar, especialmente si se trata de un hijo. Probablemente los versos siete y trece de un único hemistiquio, extraños al resto de versiones cubanas, se expliquen por este modo recitado y no cantado de la versión. “Cachita” finalmente aceptaría canturrear un breve fragmento para que pudiéramos escuchar la melodía de la canción, pero al no prestarse a cantarla entera no pudimos comprobar si la versión presentaba variaciones textuales al ser cantada y no recitada. Del romance de *La hermana cautiva* cantó también un fragmento Miguel Gallardo, “Miguelito”¹⁰³², de 74 años. “Miguelito”, con sus propias palabras, la noche anterior se había “ajumado” –o sea, había pillado una cogorza de órdago cuya resaca todavía le duraba pasada la hora de comer– y era incapaz de recordar nada más. Días más tarde volví a pasarme por Ceiba Hueca para entrevistarme de nuevo con él y recoger la versión completa, así como otros romances que me habían comentado que podría saber, pero “Miguelito” se encontraba en un estado de embriaguez similar al del primer día y mis intentos de refrescar su memoria fueron vanos. Tanto la versión de “Cachita” como el fragmento cantado por “Miguelito” presentan fechas de datación singulares respecto al corpus de versiones caribeñas del romance de *La hermana cautiva*: en la versión de “Cachita” el encuentro, en principio con tono e intenciones galantes entre dos jóvenes que solo al final descubrirán que son hermanos, se produce en el día de san Juan, con las sugerentes connotaciones que ello puede introducir en la intriga y la fábula. En el fragmento de “Miguelito” todo empieza en un mucho más prosaico

duraba la recitación y, cuando esta terminaba, el niño que tenía la piedra entre las manos era el que perdía y al que se imponía un castigo.

¹⁰³² El fragmento que acertó a cantar Miguel Gallardo fue el siguiente:

- El día de los Manueles pasé por la morería.
- 2 Había una mora lavando dentro de la fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella,
- 4 deja beber mi caballo al pie de la fuente fría.

día de los Manueles, cuya fecha o posibles connotaciones desconozco; el informante, dado el lamentable estado en que se encontraba, no nos pudo aclarar nada.

Días más tarde de mi viaje a Ceiba Hueca, me dirigí hacia localidades del vecino municipio de Niquero para hacer una cala y sondear la pervivencia del romancero en este extremo sudoccidental de la provincia de Granma. Los resultados, como en el municipio de Media Luna, fueron de nuevo decepcionantes. Visité las localidades de Las Coloradas, donde nadie siquiera identificó alguno de los *incipit* de mi manual de encuesta, y de Cabo Cruz. En este puerto pesquero parecía que tampoco nadie antes hubiera escuchado un tema romancístico hasta que Toribio de Vera Figueredo, de 65 años y natural de dicha localidad de Cabo Cruz, me cantó el romance de *Las señas del esposo*¹⁰³³ cuyo texto reproduzco en nota y no dentro del corpus textual de romances cubanos ya que se lo enseñó su padre, natural de Canarias, del valle de la Orotava en Tenerife, y Toribio ni se la escuchó a nadie más en Cuba, ni él tampoco se la enseñó a nadie, ni a sus hijos, ni a su mujer, quien estaba presente en la entrevista y se sorprendió de escuchar cantar a su marido una canción que ella oía por primera vez. En concreto, la de Toribio sería pues una versión canaria y no formaría parte de la tradición cubana, salvo que Toribio comenzara a divulgarla entre sus convecinos y que estos la aprendieran y la

¹⁰³³ Versión que Toribio de Vera Figueredo había aprendido de su padre, natural del valle canario de La Orotava. La recogí en Cabo Cruz, municipio de Niquero, provincia de Granma, el 29.11.04:

- Soldadito, soldadito, ¿de adónde ha venido usted?
- 2 - Yo he venido de la guerra, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- 4 - Si lo he visto, no recuerdo, deme la señal usted.
- Es un hombre alto y rubio, viste y calza a lo francés,
- 6 y en la punta de su espada lleva un pañuelo francés,
- que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.
- 8 - Por las señal que me ha dado, su marido muerto es
- y la herencia que me ha dado: que me case con usted.
- 10 - Eso sí que no lo hago, eso sí que no lo haré,
- siete años lo he esperado, siete más lo esperaré;
- 12 si a los catorce no viene a monja me meteré.
- Y estos tres hijos que tengo, ¿dónde los colocaré?
- 14 Uno en casa e su tía Juana, otro en casa e su tía Inés,
- y el varoncito mayor, a la guerra lo echaré:
- 16 adonde murió su padre, puesto que muera también.
- Calla, calla, mi señora, calla, calla, mi mujer,
- 18 que aquí está tu fiel esposo que jamás te olvidaré.—

aceptaran en un futuro como parte de su saber tradicional, lo cual no es demasiado probable.

VI.29.2. Encuesta en Chivirico, localidad cabecera del municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba.

Como quiera que llevara ya más de diez días en la provincia de Granma y la cosecha romancística de mis encuestas no estaba cumpliendo las expectativas previstas, decidí mudarme a la provincia vecina de Santiago de Cuba a probar mejor suerte. El extremo sudoccidental de dicha provincia santiaguera era otra de las zonas cubanas de donde apenas se conocían noticias romancísticas. En concreto, del extenso municipio de Guamá, que comprendía parte de las estribaciones montañosas del sur de la Sierra Maestra, no se había documentado dato romancístico alguno, ni siquiera en los materiales recopilados para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*. La zona litoral comprendida entre la localidad granmense de Pilón y el santiaguero poblado guamense de Chivirico había sido una de las comarcas más aisladas de Cuba (hay muchas similitudes con el área de Baracoa), comunicada tan solo por barcazas que hacían una ruta costera por mar, ruta mucho más accesible que las angostas sendas de montaña que debían salvar los profundos valles de la Sierra Maestra. Debido a este secular aislamiento era una zona donde *a priori* con más vitalidad podría haber pervivido la cultura tradicional; por ello me resultaba extraño que sus poblados no figuraran en los índices de localidades donde se habían recolectado romances.

Alfredo Núñez Lien, director municipal de Cultura de Guamá, me explicaría días después que su municipio no había participado en los trabajos de elaboración del *Atlas de la cultura popular cubana*, así que era casi imposible que hubiera dato alguno relativo a Guamá, municipio que atesoraba un acervo romancístico digno de descubrir como se detalla a continuación en la presente tesis doctoral. Tanto en el municipio de Media Luna como en el de Guamá no hubo investigación alguna de su folclore literario y musical cuando se llevaron a cabo los trabajos para la elaboración del *Atlas de la cultura popular cubana*; en Guamá en concreto, según el testimonio de Alfredo Núñez, no hubo investigación de ningún tipo. Los testimonios de los responsables

municipales de ambos municipios de Media Luna y Guamá, pertenecientes a dos provincias diferentes de Cuba, parecen indicar que las investigaciones para llevar a cabo el *Atlas de la cultura popular* no fueron sistemáticas en todo el territorio cubano, por lo que cabe pensar que aquellos municipios de los que no figuran datos en el *Atlas* pudiera ser que no hubieran llegado a participar en ese magno proyecto de investigación.

Al llegar a Guamá me instalé en Chivirico, localidad cabecera de dicho municipio y en la que residían nueve de los treinta y cinco mil habitantes del mismo. Mi estancia en este extremo sudoccidental de la provincia de Santiago de Cuba se prolongó durante diez días, del uno al diez de diciembre de 2004, periodo en el que recolecté una nutrida colección de versiones romancísticas.

Las primeras encuestas que realicé en Guamá las llevé a cabo entre los vecinos de Chivirico. Ya el primer día de mi estancia topé con un núcleo familiar en el que pervivía con vitalidad la tradición oral. Marilín Monterrey Santisteban, de 32 años y natural de Chivirico, me cantó en solitaria los temas de *Delgadina* (2.C.25), en una versión en que las intenciones incestuosas del padre no aparecen explícitamente en el discurso, de *Marinero al agua* (20.C.4) y de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.16); y junto a otras informantes, Mari Santisteban La Rosa, de 40 años, y Revis Rondón Céspedes, de 21, ambas naturales del municipio de Guamá y todas ellas familia, me cantaron el de *Los tres alpinos* (28.C.7), en una versión fragmentaria con una variante textual curiosa: el más pequeño de los albinos no haría referencia al de menor edad, sino al más bajito, ya que la princesa se dirige a él a continuación llamándole enano. Además Revis Rondón, natural de la localidad guamense de La Cachimba, me cantó en solitario dos temas del repertorio infantil: el de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.17) y el de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.19), este último con algunas variantes textuales no habituales, como que sea un personaje maléfico tan característico del folclore como la madrastra, y no el padre, quien regañe a Catalina, o que el patriótico pionerito, *alter ego* del marinero, sea un alumno díscolo que no quiere entrar en clase y que busca a cambio la libertad, no del alma o de la patria, sino de su padre. Por su parte, la matriarca de todo el clan, Esther La Rosa Romero, de 77 años y natural de la localidad guamense de Santa Rita, me cantó un día después el romance de *Las señas del esposo* (1.C.36), la primera versión que recogí en el municipio de

Guamá, con una singular e interesantísima variante en el primer verso (Catalina, flor de Lima / flor de todo es y no es), cuyo significado, si atendemos a las explicaciones de una de las mujeres presentes, nos remite incuestionablemente a la figura de Penélope:

Catalina era bonita, pero como era casada y su marido era un soldado que estaba en la guerra, aunque era una flor deseada por todos, no aceptaba a ninguno porque era una casada fiel, sólo preocupada por saber noticias de su esposo.

Si aceptamos la interpretación de esta mujer, corroborada por el resto de los allí presentes, Catalina, como Penélope, no aceptaría a ningún nuevo pretendiente con la esperanza del regreso de su marido, a pesar de los fúnebres agüeros al respecto. En esta versión pues, se añadiría un nuevo elemento odiseico a la intriga de la *fábula*, enriqueciendo el juego entre la mujer y el disimulado esposo con el añadido explícito del referente homérico de la aparente viuda pretendida por todos. Esther cantaba el romance de *Las señas del esposo* como canción de cuna con la que dormía a sus hijos y a sus nietos. También me cantó Esther días más tarde una versión del tema burlesco de *El cura pide chocolate* (33.C.1), romance del que solo se había documentado anteriormente en Cuba la versión recogida en 1997 por Maximiano Trapero en Las Tunas¹⁰³⁴.

Por último Mayelín Segura Guerra, otra de las amigas de la familia, de 30 años de edad y natural de Chivirico, me cantó el romance de *Delgadina* (2.C.26). Mayelín también había escuchado, aunque no la recordaba completa, otra versión de *Delgadina* en la zona del tipo en el que el tabú del incesto aparece censurado por la comunidad portadora de la tradición, y en el que se permutaría la declaración explícita del pecado del incesto por la desobediencia de Delgadina respecto a algún mandato, se supone que referido a asuntos de doctrina o moral cristiana, que la autoridad religiosa habría dispuesto obligatoriamente:

Cuando iba a la iglesia su madre la regañaba
porque no quería hacer lo que el padre cura mandaba

¹⁰³⁴ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 325.

Esta versión, en la que el padre no enamora a Delgadina, es parecida a la que me cantara Marilyn Monterrey (2.C.25), si bien en la versión censurada que recordara Mayelín la supresión del pecado paterno no admitiría ya ningún género de dudas al convertir al “padre” en un “padre cura”. Interesante y curiosa es la pervivencia de ambos tipos en la misma zona, lo que significaría que parte de la misma comunidad era partidaria de silenciar el tema del incesto y otra parte era defensora de su presencia en la tradición oral como útil advertencia para prevenirse y defenderse del mismo.

Otra informante que hallé en Chivirico fue María Victoria Labrada Peña, “Marivi”, de 43 años y natural de dicha localidad santiaguera del municipio de Guamá. Marivi Labrada me cantó el romance de *Delgadina* (2.C.27) en una versión distinta de las que anteriormente recogí en Chivirico: en ella, sorprendentemente, la madre reprende furiosa a Delgadina por no acceder a los deseos incestuosos del padre; esta actitud desconcertante es compartida por una de las hermanas, mientras la otra se disculpa de no ayudar a Delgadina por temor al castigo posterior del padre que habría de costarle la vida. También cantó una versión del tema de *Conde niño* (11.C.11) que ella aseguró haber aprendido de forma tradicional, aunque su estilo tiene cierto regusto libresco¹⁰³⁵. Ambas versiones romancísticas, según Marivi, las aprendió en su niñez de un vecino suyo español que había emigrado desde Galicia hasta el sur de la provincia santiaguera. Aunque en principio podrían considerarse como versiones de un inmigrante español y ajenas a la tradición cubana, como otras a las que se ha hecho mención en esta tesis doctoral, Marivi me explicó que se las había enseñado a todas sus alumnas cuando era

¹⁰³⁵ Creo que la versión de *Conde Niño* (18.C.12.A) probablemente se trate de una tradicionalización a partir del texto facticio que Menéndez Pidal publicara en su *Flor nueva de romances viejos*, ob. cit., en el que además se hubieran incluido versos de las versiones tradicionales que circulaban por la zona. El hecho de que Marivi ejerciera durante bastantes años como maestra me hizo albergar serias sospechas de que algunas de sus versiones romancísticas como informante procedieran de los manuales de literatura que manejó en sus clases de literatura española, pero ella lo negó táxativamente cuando yo le manifesté mis dudas y me reiteró que, tal como se indica a continuación en el cuerpo de texto de la tesis, aprendió la versión de *Conde Niño* en su infancia de un vecino gallego. Si bien he de reconocer no estar del todo convencido de la veracidad de su memoria, he optado finalmente por el criterio de dar validez a las explicaciones de Marivi (por más que manifieste mis reservas) como he tenido por norma con el resto de informantes. Respecto a la tradicionalización de los textos facticios de *Flor nueva de romances viejos*, v. Ana Valenciano, “La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: ‘La Condesita de Flor Nueva’”, ob. cit.; v. también *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, V, *Romances de tema odiseico*, III, ed. de Diego Catalán (con la colaboración de M. S. de Andrés, F. Bustos, A. Valenciano y P. Montero, Madrid, SMP-Gredos, 1971-1972).

maestra. Ellas las aprendieron y las habrían cantado de niñas y de mayores, por lo que formarían ya parte del acervo de la tradición guamense. Sería un ejemplo más de cómo los inmigrantes españoles, en las sucesivas oleadas de su llegada a Cuba, desde finales del siglo XV hasta bien entrado el siglo XX, habrían introducido el romancero.

Además Marivi me cantó otros temas del repertorio infantil que también había aprendido en la niñez, pero no de su vecino gallego sino de sus compañeras de juegos, en cantos de rondas con los que amenizaban las veladas nocturnas, sobre todo las jornadas que tenían que pasar a oscuras en la calle debido a los frecuentes apagones que dejaban a Chivirico sin otra luz que la de la luna. Así aprendieron la mayor parte de las niñas de su generación el tema de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.20). En cambio el de *La nuera ociosa* (29.C.10) se lo enseñaron sus maestros en la escuela y se representaba en las fiestas escolares como fragmento cómico cuando los alumnos estaban en sexto grado. La representación finalizaba, tras el último verso, con la suegra poniéndose furiosa y estampando los platos en el suelo. Marivi asimismo me explicó que, a diferencia de lo que ocurría en Baracoa, el romance de *Delgadina* se cantaba pero no era representado por los niños, ni en la calle ni en el colegio. Marivi también me cantó junto a una de sus amigas de la infancia, Silvia Aguilera Rivera, de 45 años y natural también de Chivirico, una versión del tema de *Las señas del esposo* (1.C.38), que igualmente formaba parte de su repertorio de canciones infantiles. Esta versión cantada por ambas presenta un final poco frecuente en Cuba: la esposa establece un plazo de ocho años para, una vez dado al marido por realmente muerto tras dicho prudencial periodo de tiempo, contraer nuevas nupcias, y no para profesar las órdenes religiosas en un monasterio, como es habitual en las versiones cubanas. La cantaron a dúo y, como suele ocurrir normalmente cuando un romance es cantado por más de un informante (o también con varias recitaciones de un mismo portador de cultura tradicional), cada una de ellas lo hizo con variantes de texto.

Como Marivi trabajaba en el área de Cultura del municipio de Chivirico, el director de la misma, Alfredo Núñez Lien, me recomendó que Marivi me acompañara en mis viajes por los campos del municipio. He de agradecer a Marivi la ayuda que me prestó en todo momento y su total disposición, aunque

en principio su compañía, que yo no solicité y que tácitamente parecía no poder excusar, me pareciera una manera encubierta de controlar mi estancia en el área guamense de Sierra Maestra, en la que se encuentran algunas de las instalaciones militares estratégicas del ejército cubano. A partir de entonces, y aunque yo hubiera preferido realizar mis investigaciones sin la presencia de representantes de las estructuras oficiales, Marivi se convirtió en mi guía y compañera encuestadora por los poblados guamenses, si bien fue lo suficientemente comprensiva para permitirme que llevara también a cabo alguna excursión, aunque no muchas (desde luego, menos de las que yo hubiera deseado), en solitario.

La primera de las visitas que compartí con Marivi me llevó casi de manera obligada a su núcleo familiar: su hermano, Gerardo Labrada Peña, de 46 años, y su cuñada, Irma Rosa Ferrer Mancebo, de 36, ambos naturales de Chivirico, me cantaron otra versión más del tema, muy extendido en toda la zona, de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.18), del que no recordaban los versos finales. Más interesante sin duda fue el fragmento del romance satírico de *La molinera y el cura* (32.C.2) que me cantó la madre de Irma, Zenaida Mancebo Alcántara, de 72 años y natural de la localidad santiaguera de Jarahueca; Zenaida aprendió de su madre este tema burlesco, del que solo se conoce en Cuba otra versión más, la recogida por Menéndez Pidal en el año 37. Sorprendentemente entonces don Ramón anotó que dicho tema era muy sabido en Santiago de Cuba, pero su presencia no se había vuelto a documentar hasta ahora, ni siquiera en las colecciones resultantes de los trabajos de investigación para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*. Por su parte un hermano materno de Zenaida, Carlos Lambet Alcántara, de 75 años y también natural de Jarahueca, cantó junto a su mujer, Olga Risel Almenares, de 65 años y natural de la localidad santiaguera de El Cobre, una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.37), que concluye con la información de la muerte del marido, similar a las versiones que me cantaran Teresita Albis en el año 2000 (1.C.16) y Ana Milagros Durán en el año 2001 (1.C.34). En las tres los informantes coincidieron en confirmar que el romance finalizaba así y no continuaba de ninguna otra manera. La versión se cantaba en un juego infantil en el que niños y niñas se ponían en hileras separadas, unos enfrente de otros: los niños cantaban la parte del soldado y las niñas la

parte de la esposa. El juego acababa cuando los niños revelaban la muerte del esposo en la puerta de un café. Carlos Lambet además cantó una versión del romance de *Marinero al agua* idéntica a la que me había cantado un par de días antes Marilín Monterrey Santisteban (20.C.4).

También en esa misma jornada una joven vecina del hermano de Marivi, Yanisey Corona Depaigné, de 28 años y natural de Chivirico, nos cantó el romance de *Delgadina* (2.C.28), en una versión que aprendió de niña en la guagua que la traía semanalmente desde el colegio a casa y que cantaban algunas de sus compañeras. Curiosamente en esta versión la disposición jerárquica a la que acude Delgadina a pedir ayuda no se dispone en escalones, sino en pisos, como si de una torre de un castillo regio se tratara; es también singular la ofrenda que hace Delgadina a su madre si le da agua: ser su “fiera hija”, quizá queriendo declarar su intención de presentar una feroz resistencia a los incestuosos deseos paternos si la madre se presta a ayudarla. Yanisey también me cantó una versión del tema de *Polonia y la muerte del galán* (30.C.19), rematada con la ocurrencia chistosa del niño que solicita a su padre casarse con la abuela con el pueril argumento que no es sino lo que hizo él con su madre; ocurrencia de la que había cosechado otros numerosos ejemplos en Baracoa en la encuesta de 2001.

Otros vecinos de Chivirico me cantaron nuevas versiones de romances. Pedro Guerra Ramírez, de 52 años y natural de Chivirico, consiguió a duras penas recordar el tema de *La hermana cautiva* (13.C.25), mitad cantado, mitad recitado, lo que explicaría en este caso algunos hemistiquios de arte mayor presentes en el texto, así como algunos versos con rima y métrica irregular. A Pedro se la enseñó un hermano mayor. En Chivirico pude recoger más versiones de este romance de *La hermana cautiva*, como la que cantó Ariel Cruzata Cruzata (13.C.26), de 37 años y natural de Chivirico, que sitúa la acción en ese enigmático “día de los Manueles” como el fragmento de la versión de Campechuela que recordara a duras penas bajo los efluvios del alcohol “Miguelito” Gallardo¹⁰³⁶. Otra versión más del romance de *La hermana cautiva* me cantó Silvia Blanco Santisteban (13.C.27), de 30 años y natural también de Chivirico, a quien se la enseñó su padre, que se la cantaba cuando

¹⁰³⁶ Véase el capítulo VI.29.1 de la presente tesis doctoral.

era niña para dormirla, lo mismo que los temas de *Don Gato* (25.C.11) y de *Los tres alpinos* (28.C.8), este último en una curiosa versión que presenta la variante de que los alpinos son “tres enanos que vienen de la sierra”. El abuelo paterno de Silvia era natural de Galicia.

En el barrio de La Calabaza, perteneciente a la localidad de Chivirico y al que acudí de nuevo acompañado por “Marivi”, residía quien a la postre resultaría una de las mejores portadoras de saber tradicional en Chivirico: Ana Gómez Rodríguez, de 47 años y natural de dicha localidad guamense. Ana cantó junto a Marivi la única versión del romance de *Ricofranco* (15.C.15) que recogí en mi encuesta de 2004. Se trata de una versión ritualizada, propia del repertorio folclórico infantil, que cantaban niños y niñas en corro en un juego de escondite cuyo premio era el beso de la niña que hacía de Isabel, siempre que adivinara la identidad del niño que se había escondido. Ana Gómez Rodríguez cantó además en solitario los romances de *La hermana cautiva* (13.C.29), en cuyo texto sorprende la arcaizante voz “holán” con la que se precisa la composición del tejido de los pañuelos; de *La nuera ociosa* (29.C.12), de *Delgadina* (2.C.30), en una versión en que el desamparo de Delgadina alcanza su cénit cuando tanto la hermana como su propia madre le reprochan airadamente que no se haya plegado al apetito incestuoso del padre; Ana recordó también una versión de *Las señas del esposo* (1.C.39) en la que la esposa pone plazo al tiempo de espera, la folclórica cifra de los ocho años que marcan el paso de un estado a otro, pero no para afirmar su fidelidad de por vida como monja, sino, como ya ocurriera con la versión que cantaran Silvia Aguilar y Marivi Labrada (1.C.38), para fijar la fecha a partir de la cual aceptaría una nueva vida conyugal con un esposo diferente. Esta versión además presenta un final (“Y si así no lo hace / a palos la mataré”), con algunos ejemplos más en la zona oriental de la isla pero poco frecuente en el corpus romancístico cubano, en el que se contempla la posibilidad de que la hija menor se rebele frente a los egoístas planes de futuro que la madre ha pensado para ella, con la amenaza, en tal caso, del recurso a la violencia para imponer su voluntad. Por último, Ana Gómez cantaría una versión fragmentaria del tema de *Don Gato* (25.C.12).

En los viajes de ida y vuelta a los campos guamenses aprovechaba cualquier oportunidad para entrevistar a las personas que nos encontrábamos

al paso. Así fue como a las afueras de la localidad de Chivirico conocí a Adela Fernández Rizo, de 57 años y natural de la localidad de El Jobo, también perteneciente al municipio santiaguero de Guamá. Adela Fernández me cantó los romances de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21.C.21), de *Don Gato* (25.C.13) y de *Las señas del esposo* (1.C.42), en una versión cuyo hemistiquio final (“y me tueste mi café”) presenta una singular cubanización del discurso, al introducir el tostado del grano de café como una de las obligaciones a cumplir por la hija menor. Los tres temas romancísticos se los enseñaron sus padres.

También en Chivirico recogí junto a Marivi una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.40) que cantó Noris Soler Rodríguez, de 70 años y natural de La Güira, localidad del vecino municipio santiaguero de Contramaestre, quien la había aprendido de su abuela.

VI.29.3. Encuestas en otras localidades del municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba.

Además de Chivirico, recorrí otras localidades del municipio de Guamá en mis encuestas romancísticas, casi siempre con la obligada compañía de María Victoria Labrada Peña, “Marivi”, si bien sería muy injusto no reconocer que Marivi me sirvió muchas veces de gran ayuda y me prestó su colaboración en todo momento. El seis de diciembre viajamos hasta el poblado de Calentura para entrevistar a sus habitantes en busca de portadores de tradición oral y tras preguntar a algunas personas al respecto nos indicaron el domicilio de la familia Liens Sánchez, originarios de la localidad guamense de El Francés, quienes, aunque curiosamente su abuelo paterno fuera chino, eran portadores de acervo tradicional. Las hermanas Gladis e Isabel Liens Sánchez, de 47 y 45 años respectivamente, cantaron el romance de *La hermana cautiva* (13.C.28), y junto a su hermana menor, Xiomara Liens Sánchez, de 37 años, el de *Delgadina* (2.C.29), en una versión en la que de nuevo la crueldad familiar aparece exacerbada, ya que tanto hermana como hermano, y hasta la madre, recriminan a Delgadina por no consentir los aberrantes deseos incestuosos del padre. Además, las tres hermanas Liens Sánchez cantaron juntas los temas del repertorio infantil de *Marinero al agua* (20.C.5) y de *La nuera ociosa* (29.C.11). Este último se cantaba mientras lo representaban como una comedia, en la que

había tres personajes disfrazados como suegra, nuera e hijo, que incluso impostaban la voz para simular el hablar añoso de la suegra. Las dos hermanas mayores cantaron además el fragmento inicial del romance de *Las señas del esposo*¹⁰³⁷ con la singular variante de que el destinatario de la carta, y en principio cónyuge, es un miembro de la Iglesia, “el confesor Manuel”. Todos estos romances, con la excepción del tema de *Marinero al agua*, se los enseñó su madre Hilda Rosa Sánchez Barrera, de 72 años de edad y presente también en la entrevista, aunque no quiso acompañar a sus hijas por padecer asma. Solamente se animó a cantar, ya que ninguna de sus hijas lo recordaba, un fragmento del romance de *Hilo de oro*¹⁰³⁸, cuya presencia parece ir poco a poco desapareciendo de toda esta zona, y buena prueba de ello es el no haber podido recoger versiones completas del mismo en mi encuesta de 2004.

El 8 de diciembre me dirigí andando, y una vez más en compañía de María Victoria Labrada, a las vecinas localidades guamenses de El Ocuje y Marañón, distantes varios kilómetros de Chivirico. En El Ocuje nuestras encuestas apenas obtuvieron fruto romancístico alguno. Solamente pudimos recoger unos versos del romance de *La hermana cautiva* y un fragmento del de *Marinero al agua*¹⁰³⁹ recordados por Ada Nereida Fernández Quintana, de 65

¹⁰³⁷ El fragmento que me cantaron Gladis e Isabel Liens Sánchez es el siguiente:

Mañana me voy pa Francia, ¿qué es lo que queréis mandar?

2 - Mandaremos una carta para el confesor Manuel.

Las informantes lo cantan repitiendo cada uno de los hemistiquios.

¹⁰³⁸ Este fue el fragmento del romance de *Hilo de Oro* que cantó Hilda Rosa Sánchez Barrera:

Hilito, hilito de oro, jugando una gran hebrera

2 - ¡Qué lindas hijas tenéis!

- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,

4 y del pan que yo comiese, comerán ellas también,
y del agua que yo beba, beberán ellas también.

6 - Cojo esta por bonita, por bonita y por hermosa,
que me parece una rosa acabada de nacer.

¹⁰³⁹ Los versos del romance de *La hermana cautiva* que recordó Ada Nereida Fernández Quintana fueron los siguientes:

.....
Había una mora lavando

2 La cautivaron los moros en la ciudad de Sevilla

4 - Los de hilo y de holanda

.....
- Gracias a la Virgen María.

6 Pensé traerme una novia y traje a la hermana mía.

Los del tema de *Marinero al agua* que cantó Ada Nereida fueron:

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?

2 - Te doy todos mis navíos, mi oro y mi plata.

años y natural de la localidad de Santa Rosa, perteneciente al municipio santiaguero de Tercer Frente, del que no existían hasta la fecha noticias romancísticas; al menos el testimonio de Ada Nereida dejaba constancia de la pervivencia de romances tradicionales también en esta zona de la provincia de Santiago de Cuba, pervivencia de la que obtuvimos una nueva confirmación en el poblado aledaño de Marañón, donde Idalina Quintana Amaya, de 80 años de edad y natural de la localidad de Arroyo Rico del citado municipio santiaguero de Tercer Frente, nos recitó una versión del romance de *Las señas del esposo* (1.C.41), en la que la fidelidad de la mujer llega al extremo: a la oferta de matrimonio que le propone el espurio desconocido ella responde con una espera de cuarenta años a la que ha de suceder la profesión de los hábitos de monja. No obtuvimos mayor cosecha que dicho romance en la localidad de Marañón.

Mayor fortuna tuve en la excursión a pie que realicé la víspera de mi partida de Guamá en compañía de Marivi Labrada hacia las localidades guamenses de Río Grande y Bayamita, a más de una decena de kilómetros de Chivirico, y en la que los romances de *Delgadina*, de *Las señas del esposo* y de *La hermana cautiva* eran conocidos, aunque no los supieran completos, por buena parte de la población campesina de estos dos poblados que, no obstante ser costeros, vivían mayoritariamente de la agricultura.

En Río Grande, Doraélías Díaz Díaz, de 35 años y natural de dicha localidad guamense, cantó el romance de *Delgadina* (2.C.31), en una versión en la que el apetito incestuoso del padre se ceba no solo con Delgadina sino también con sus otras dos hermanas. El castigo que este impone a Delgadina y no a sus otras dos hermanas, que expresamente se niegan a contrariar a su padre socorriendo a Delgadina, parece sugerir que Delgadina sería la única de las tres que habría rechazado el aberrante deseo del progenitor. También en Río Grande, Nancy Rodríguez Bustamante, de 55 años y natural de la localidad guamense de Los Ñames, nos cantó el romance de *Las señas del esposo* (1.C.43), en una versión en la que aparece un guiño de complicidad en el parlamento de la esposa, común a otras muchas versiones en la geografía panhispánica, con el que parece indicar al marido que le ha reconocido (mi marido es alto y rubio / que se me parece a usted) y es ya partícipe del juego del esposo para probar su fidelidad. La versión de Nancy concluye con el

recurso a la violencia por parte de la madre (“Y si no lo sabe hacer / a palos la mataré”) si la hija menor no es capaz de salir airoso de la injusta suerte que le asigna la costumbre tradicional de tener que renunciar a su propia vida y aspiraciones para cuidar a su madre en la vejez; final similar al que ya recogí días antes en Chivirico en boca de de Ana Gómez Rodríguez (1.C.39) y al que recogería unas horas después en sendas versiones de Bayamita (1.C.44 y 1.C.45). Por último en Río Grande, Rosa Olivera Jiménez, de 49 años y natural de esa misma localidad, cantó fragmentos del romance de *La hermana cautiva*¹⁰⁴⁰.

Ya en la localidad guamense de Bayamita, Aires Arias Álvarez, de 35 años y natural de dicha localidad, nos cantó junto a su madre, Bernardina Álvarez Matamoros, de 53 años y natural a su vez de Bayamita, el romance de *Las señas del esposo* (1.C.44) y en solitario el de *Delgadina* (2.C.32), del que no recordaba algunos hemistiquios intermedios ni el final. La versión de *Las señas del esposo*, que Bernardina aprendió de su madre y enseñó a su hija, concluye con la intervención final del marido revelando su identidad encubierta.

Sorprendente fue también encontrar en Bayamita a dos hombres, uno natural de la provincia de Granma y otro de la de Santiago de Cuba, casualmente ambos de 47 años, que cantaron sendas versiones del romance de *La hermana cautiva* acompañados de una guitarra, como me habían explicado en muchas ocasiones que años atrás hacían los troveros campesinos del Caribe, aunque nunca había tenido oportunidad de asistir a una interpretación de este tipo en mis cinco años de encuestas folclóricas en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. El primero fue Pedro Pablo de la Rosa Díaz, natural de la localidad de Bartolomé Masó, del municipio Carlos Manuel de Céspedes en la provincia de Granma, quien no pudo recordar íntegramente

¹⁰⁴⁰ Dichos fragmentos del romance de *La hermana cautiva* que cantara Rosa Olivera Jiménez son los siguientes:

- El día de los torneos pasé por la morería
- 2 y oí cantar a una mora al pie de una fuente fría.
-
- Deja beber mi caballo de esas aguas cristalinas.
- 4 Si quieres venir conmigo en esta caballería.
- Y los pañuelos que lave ¿dónde yo los dejaría?
-
- 6 Y los que no valgan nada en la corriente se irían
- ¿De qué se ríe la niña, de qué se ríe la mora?
- 8 - No me río del caballo ni tampoco del que lo guía,
- sino que me río que España es también la patria mía.

la versión que aprendió de *La hermana cautiva* (13.C.30); el segundo fue Celso Pérez Arbella, apodado “El negro”, que aprendió la canción de “La morita” (13.C.31) –nombre con el que se conoce en el oriente cubano el romance de *La hermana cautiva*– en la localidad santiaguera de El Confín, perteneciente al municipio de Guamá.

Finalmente en Bayamita, Flora Mendoza Suárez, de 60 años y natural de dicha localidad, nos cantó el romance de *Las señas del esposo* (1.C.45), que aprendió de niña jugando con las otras muchachitas. Flora nos explicó que en su infancia el romance de *Las señas del esposo* incluso se dramatizaba por niñas y niños en representaciones infantiles organizadas por la Casa de Cultura municipal.

VI.29.4. Últimos días de mi estancia y balance final de mi encuesta de 2004.

El día 10 de diciembre me despedí de Chivirico y regresé hasta Media Luna a hacer noche para tomar al día siguiente un avión que me condujera de nuevo a La Habana, donde pasé los últimos días de mi estancia con nuevas investigaciones en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, en la Biblioteca Nacional José Martí y en el Instituto de Lingüística y Literatura. Si en las dos primeras instituciones conté en todo momento con un incondicional y desinteresado apoyo por parte de funcionarios y directivos, en el Instituto de Lingüística y Literatura me topé con el celo, a mi juicio excesivo, de sus responsables quienes, entre otras trabas, me exigieron la firma de un convenio interuniversitario para consultar el Archivo Poncet que dicho Instituto custodia: no me permitieron consultar los documentos contenidos en las carpetas que conforman el legado Poncet y tan solo pude tener acceso a la descripción catalográfica de las mismas, en las que únicamente se indica de forma somera su contenido. A pesar de ello, tal como se ha detallado *supra*, fue suficiente para constatar la existencia de un estudio inédito acerca de la mujer en el romancero, en el que con toda probabilidad Carolina Poncet estaría trabajando cuando fue sorprendida por la muerte, y que duerme aún un sueño inmerecido en el Instituto de Lingüística y Literatura de

La Habana¹⁰⁴¹; sueño que podría ser eterno si dicha institución no rebaja el celo con que custodia el legado de Carolina Poncet.

Finalmente el 22 de diciembre regresé a Madrid con la satisfacción de haber cumplido con los objetivos que me había marcado cuando llegué. En primer lugar, llevé a cabo las primeras investigaciones de campo conocidas que se han realizado en los municipios de Media Luna y Campechuela de la provincia de Granma, la provincia cubana de la que menos datos romancísticos existían. Junto a las escasas cinco versiones reunidas en los municipios de Manzanillo y de Niquero en los trabajos para elaborar ese magno proyecto que debería haber sido el *Atlas de la cultura popular cubana*, la colección de romances por mí recogida, aunque modesta, corrobora la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en dicha provincia cubana de Granma, enriqueciendo el número de textos romancísticos con 9 nuevas versiones, a las que habría que añadir más de media docena de fragmentos, y ampliando el repertorio granmense con nueve nuevos temas: los de *Conde niño*, de *La hermana cautiva*, de *Me casó mi madre*, de *Hilo de oro*, de *Don Gato*, de *Marinero al agua*, de *Mambrú*, de *Monja por fuerza* y de *Los tres alpinos*. Si bien parece por los datos previos y por mis investigaciones que Granma es menos rica en acervo romancístico que el resto de provincias orientales de Cuba, no es también menos cierto que es la menos investigada. Por ello creo que cualquier afirmación al respecto adolecería de validez científica hasta que no se lleven a cabo nuevas encuestas en los campos y municipios granmenses, dado que la encuesta sistemática que debería haberse realizado para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*, por las razones que fuera, no se llegó a completar.

En segundo lugar, realicé así mismo las primeras investigaciones de campo conocidas en el municipio de Guamá de la provincia de Santiago de Cuba, a cuya luz se ha dado por primera vez testimonio de la pervivencia de romances no solo en dicho municipio de Guamá, sino también en los colindantes de Contramaestre y Tercer Frente; los tres conforman una demarcación geográfica en el corazón de Sierra Maestra que constituye la zona más aislada históricamente de dicha provincia de Santiago de Cuba. En los

¹⁰⁴¹ Véase el capítulo VI.5 de la presente tesis doctoral.

trabajos de campo que he llevado a cabo ha salido a la luz el rico y desconocido acervo romancístico que atesoraba la Sierra Maestra. En solo diez días pude cosechar, además de varios textos fragmentarios, cuarenta y cinco nuevas versiones romancísticas que inauguran el corpus de romances de los municipios de Guamá, Contramaestre y Tercer Frente, correspondientes a casi una decena y media de temas romancísticos: 10 versiones del romance de *Las señas del esposo*, 8 del de *Delgadina*, 6 del de *La hermana cautiva*, 1 del de *Conde niño*, 1 del de *Ricofranco*, 1 del de *El cura pide chocolate*, 4 del de *Polonia y la muerte del galán*, 3 del de *Santa Catalina+Marinero al agua*, 3 del de *Marinero al agua*, 3 del de *Don Gato*, 3 del de *La nuera ociosa* y 2 de *Los tres alpinos*; a ellos hay que añadir el fragmento que recogí del tema de *Hilo de oro* y del de *La molinera y el cura*, este último proveniente del municipio de Santiago de Cuba, capital de la provincia santiaguera. Ante estos prometedores resultados, sin duda una investigación sistemática que se prolongara el tiempo necesario podría ofrecer óptimos resultados con los que enriquecer el conocimiento que tenemos del romancero cubano, así como su corpus textual. Por mi parte, quedaría satisfecho si mis investigaciones en este extremo sudoriental de Cuba terminan siendo una antorcha encendida para nuevos estudiosos que tomen mi relevo en esta necesaria carrera de fondo que ha de ser el conocimiento de la tradición oral hispanoamericana.

En tercer lugar, merecen destacar las versión del tema de *El cura pide chocolate* y el fragmento del de *La molinera y el cura* que recogí en mis encuestas en Santiago de Cuba, los cuales habían sido únicamente documentados en Cuba una sola vez con anterioridad; siento especial satisfacción por el fragmento de este último, al poder apoyar el parecer de Menéndez Pidal de que estaba muy extendido en la zona, puesto que su único testimonio en casi setenta años hacía discutible, en este caso, su versada opinión en temas romancísticos.

Por último, en cuarto lugar, pude completar mis investigaciones bibliográficas en Cuba y, entre ellas, dar cuenta del trabajo póstumo de Carolina Poncet, un estudio de la mujer en el romancero, contenido en el legado de Carolina Poncet, que se conserva en el archivo que lleva su nombre en el Instituto de Lingüística y Literatura de La Habana y que duerme desde

hace varias décadas en un inmerecido olvido, en parte por el exceso de celo con el que los responsables de dicha institución lo custodian.

VI.30. BALANCE DE MIS ENCUESTAS DE CAMPO EN CUBA DE LOS AÑOS 2000, 2001 Y 2004.

Lo más relevante de mis investigaciones en Cuba han sido los excelentes resultados de mis trabajos de campo, ya que, sin contabilizar fragmentos, he podido contribuir con mis encuestas a enriquecer con más de un centenar y medio de nuevos textos el corpus de romances cubanos. En total, 165 nuevas versiones correspondientes a 25 temas romancísticos diferentes: 30 del romance *Las señas del esposo*, 28 del de *La hermana cautiva*, 19 del de *Delgadina*, 15 del tema de *Polonia y la muerte del galán*, 10 del de *Santa Catalina+Marinero al agua*, 8 del de *La nuera ociosa*, 6 del de *Los tres alpinos*, 5 del de *Conde niño* y 5 también de los temas de *Don Gato*, *Marinero al agua* y *Monja por fuerza*; 4 de los romances de *Albaniña*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Ricofranco* y del de *Mambrú*; 2 del de *Hilo de oro*, del de *La Virgen y el ciego* y del de *Me casó mi madre*; y finalmente uno de los romances de *Casada de lejas tierras*, de *El quintado+La aparición de la enamorada*, de *Gerineldo*, de *Santa Iria*, de *El cura pide chocolate*, de *Madre Francisco no viene* y de *La molinera y el cura* (de este último, tan solo un fragmento).

Dicho corpus textual recogido en Cuba incluye la colección más copiosa y representativa publicada hasta la fecha de romances de tradición oral moderna del oriente cubano, y cuya importancia en el conjunto del romancero en Cuba creo modestamente que ha de equipararse al de las colecciones de Carolina Poncet o a la recopilada para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*. Las investigaciones de campo que he llevado a cabo en Cuba, especialmente en la parte oriental de la isla, comprendieron áreas aisladas y de complicado acceso de las que hasta la fecha no se tenía noticia romancística alguna, como el municipio de Guamá, perteneciente a la provincia de Santiago de Cuba y enclavado en el corazón de la Sierra Maestra; o enclaves más accesibles como los municipios de Media Luna y Campechuela, en la provincia de Granma, de los que tampoco se habían dado noticias romancísticas. Así mismo, han sacado a la luz el riquísimo acervo tradicional de un municipio del

que las informaciones romancísticas eran prácticamente inexistentes, el de Baracoa, en la provincia de Guantánamo. Igualmente han enriquecido el conocimiento de otros municipios apenas explorados como el de Moa, en la provincia de Holguín, o el de Maisí, en la de Guantánamo (este último debido a lo remoto de su emplazamiento, en la punta más oriental e inaccesible de la isla). Además he incorporado al mapa del romancero a los municipios de Contramaestre y Tercer Frente, en la provincia de Santiago de Cuba, y al de Carlos Manuel de Céspedes, en la provincia de Granma, los cuales hasta ahora no se mencionaban en los trabajos acerca del romancero cubano. Asimismo he explorado la pervivencia del romancero de tradición oral moderna en el Municipio Especial Isla de la Juventud, para constatar la ausencia prácticamente total de tradiciones orales, al menos romancísticas, como ya se ha explicado *supra* en la presente tesis doctoral.

Además de la importancia cuantitativa ya de por sí de la colección, entre estas 165 nuevas versiones sobresalen especialmente la primera documentada tanto en Cuba como en Hispanoamérica del romance de *Casada de lejas tierras*, así como la primera en Cuba y la segunda en Hispanoamérica del tema fusionado de *El quintado*+*La aparición de la enamorada*; también las primeras versiones recogidas en el oriente cubano de los romances de *Albaniña* (cuatro nuevos textos) y de *Santa Iria*, o los 28 nuevos textos del romance de *La hermana cautiva*, el mayor corpus recogido en Cuba de dicho romance del que hasta ahora solo se conocían ocho versiones. Con menor relevancia, habría además que señalar las versiones que recogí de los romances vulgares de *El cura pide chocolate* y del de *Madre, Francisco no viene*, junto al fragmento del de *La molinera y el cura*, de los que solo se conocía en Cuba un único texto anterior; o la noticia hasta ahora desconocida de la presencia en la mayor de las Antillas del romance de *Bernal Francés*, del que solo pude recoger el relato prosificado de la intriga, pero no los versos.

VI.31. CONSIDERACIONES FINALES

Como punto de partida, tanto para estas consideraciones finales, como para el estudio de conjunto del corpus romancístico cubano que se desarrolla *infra*, es necesaria una puntualización previa, utilizada ya en páginas anteriores

y que es fundamental para el análisis de la geografía folclórica de la isla: se ha dividido Cuba en dos regiones¹⁰⁴², las provincias orientales y las occidentales, comprendiendo la parte oriental las provincias de Guáantanamo, Santiago de Cuba, Holguín, Granma, Las Tunas y Camagüey; y la parte occidental, las de Pinar del Río, La Habana, Ciudad de la Habana, Matanzas, Cienfuegos, Villa Clara, Sancti Spiritus y Ciego de Ávila. En las provincias de Camagüey y Ciego de Ávila, como lindes de dicha partición, se aprecian fenómenos de permeabilidad de rasgos no correspondientes a la subdivisión en las que han sido circunscritas y que han de ser tenidos en cuenta.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna documentado hasta la fecha consta de alrededor de ochocientos textos romancísticos correspondientes a cuarenta y dos temas: *Casada de lejas tierras*, *La mala suegra*, *La dama y el pastor*, *Roncesvalles*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana+Delgadina*, *Conde niño*, *El marinero raptor*, *Albaniña*, *La hermana cautiva*, *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Ricofranco*, *Santa Iria*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Los tres alpinos*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Madre*, *Francisco no viene*, *Polonia y la muerte del galán*, *La molinera y el cura*, *El cura pide chocolate*, *Nochebuena*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *La Virgen y el ciego*, *Madre*, *a la puerta hay un niño*, *La Virgen vestida de colorado*, *El rastro divino*, *Las cinco llagas+El rastro divino*, *Allá en el monte Calvario+El rastro divino y ¿Cómo no cantáis la bella?*, *a lo divino*. Un caso especial es el del tema de *Bernal Francés*, del que no se conocía su

¹⁰⁴² En lo que respecta a referencias geográficas, no se ha tenido en cuenta en esta tesis doctoral la nueva reorganización política-administrativa recientemente establecida por la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba, con la creación de dos nuevas provincias en el tercio occidental de Cuba, las de Artemisa y Bayamaque. Esta nueva división política-administrativa, en vigor únicamente desde 2011, acaba de comenzar su andadura y no ha adquirido todavía suficiente arraigo, especialmente en el ámbito de los estudios académicos. Hemos considerado que sería más conveniente respetar la antigua división, a la que pertenecen las referencias de geografía folclórica de los más destacados estudios sobre el romancero de Cuba. Así pues, las referencias geográficas contenidas en esta tesis doctoral se ajustan a la división administrativa que durante los últimos decenios se mantuvo en Cuba y que tan solo se acaba de modificar en esta segunda década del siglo XXI. En cualquier caso, de tener en cuenta la nueva división, tampoco sufrirían modificaciones ni las conclusiones ni los comentarios particulares contenidos en esta tesis doctoral.

presencia en Cuba hasta ahora y que pude documentar en mis encuestas de 2001 al recoger una relación en prosa de una joven que se lo había oído cantar a su tía, pero que, tras reconocer el *incipit* de mi manual de encuesta, no pudo recordar ningún otro verso más¹⁰⁴³.

La particularidad más notoria de la tradición romancística cubana, y que hasta ahora ninguno de los especialistas había observado, es la existencia de dos zonas diferenciadas de geografía folclórica: una cuyo núcleo son las provincias occidentales (con rasgos cuya presencia no obstante se puede documentar hasta en los confines orientales de la isla) y otra las provincias orientales. Desde una perspectiva analítica y funcional, podemos hablar de una zona oriental y otra occidental en Cuba, con criterios similares a los que utilizamos para dividir la geografía folclórica del romancero peninsular en una zona noroccidental y otra zona sur que se extiende al este y al centro de España (criterio este mayoritaria y comunmente aceptado por la gran mayoría de especialistas).

Por oposición a los de la zona occidental, los rasgos pertinentes distintivos del romancero de la zona oriental cubana serían:

- I) La existencia de un subtipo diferenciado del romance de *Delgadina* que no se halla en la parte occidental.
- II) El tema de *Santa Catalina* no se encuentra en el oriente en forma autónoma e independiente, como lo encontramos en las provincias occidentales, sino siempre seguido por el romance de *Marinero al agua*.
- III) Tampoco hay versiones autónomas en oriente del romance de *Gerineldo*, como existe en las provincias occidentales. La única versión oriental con versos del tema de *Gerineldo* corresponde al romance de tema doble de *Gerineldo y La condesita*.
- IV) El romance de *La hermana cautiva*, uno de los más habituales y extendidos en el oriente cubano, no se documenta en la zona occidental (con la única excepción de una “versión viajera” de Pinar del Río).
- V) Las provincias orientales de Cuba atesoran una peculiar riqueza de versiones singulares, que constituyen las únicas del tema documentadas en el corpus de Hispanoamérica: una versión del romance de *Casada de*

¹⁰⁴³ Véase el capítulo VI.27.7 de la presente tesis doctoral.

lejas tierras y dos de los temas de *La mala suegra*, de *La molinera y el cura*, de *El cura pide chocolate* y de *Madre, Francisco no viene*.

VI) De oriente procede también la única versión cubana del romance de *El quintado+La aparición de la enamorada*, del que solo se conoce otra versión hispanoamericana recogida en República Dominicana.

VII) Del romance de *La Virgen y el ciego* solo se conocen versiones recogidas en la parte oriental, desconociéndose su existencia en la zona occidental; igualmente, la única versión recogida en Cuba del de *La dama y el pastor* proviene de la provincia oriental de Camagüey. En cambio no se ha documentado en oriente el romance de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino*, del que se conocen varios textos procedentes de provincias occidentales.

Estos rasgos distintivos serán desarrollados *infra* en todos sus detalles y pormenores. De ellos se puede claramente inferir la riqueza e importancia de la tradición oral de las provincias orientales, no solo en el corpus romancístico cubano en su conjunto sino también en el de la América hispana. No obstante, también la tradición oral de las provincias cubanas occidentales guarda valiosas singularidades romancísticas, como la única versión documentada en toda Hispanoamerica del tema de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva* o, así mismo, los únicos versos cubanos del de *Silvana* (seguidos de los del tema de *Delgadina*), o los romances religiosos de *Nochebuena* y de *Las cinco llagas+El rastro divino*.

Como en República Dominicana, y prácticamente toda Hispanoamerica, el tema de *Las señas del esposo*, con más de un centenar de versiones documentadas, es el que goza de mayor fortuna en la tradición oral cubana. Con versiones extendidas a lo largo de toda su geografía, su presencia está atestiguada en la mayor parte de las provincias, con la excepción de Ciego de Ávila y Las Tunas (y en ambas me atrevería a conjeturar que bien por el escaso número de encuestas o por falta de pericia de los encuestadores), además del Municipio Especial de Isla de La Juventud, a cuya particularidad específica nos hemos referido *supra*¹⁰⁴⁴. Es muy revelador que del romance de *Las señas del esposo* se hayan recogido en Cuba más textos incluso que de

¹⁰⁴⁴ Véase el capítulo VI.26 de esta tesis doctoral.

temas del repertorio infantil tan habituales en toda la geografía panhispánica como los de *Mambrú* o de *Monja por fuerza*, que le seguirían por número de versiones en el corpus cubano. Del de *Mambrú* se han documentado también alrededor de cien, mientras que del de *Monja por fuerza* el número se reduce a casi setenta. De otros dos temas comunes en el romancero infantil, los de *Hilo de oro* y de *Santa Catalina+Marinero al agua*, poseemos más de sesenta versiones cubanas de cada uno. Es relevante que el romance autónomo de *Santa Catalina*, del que tenemos noticia de seis textos, no haya sido recogido en las provincias orientales, en las que dicho tema siempre se continúa con el de *Marinero al agua*. De este último, en su forma independiente y sin estar precedido por el de *Santa Catalina*, se han dado a conocer una docena de versiones, recogidas tanto en la zona oriental como en la occidental de Cuba.

Del de *Delgadina*, otro de los romances más extendidos en Hispanoamérica y el segundo de los novelescos en Cuba por número de versiones, se han documentado alrededor de cincuenta textos, con presencia en la mayor parte de la geografía cubana, con la excepción de las provincias de Granma y –coincidiendo con el tema de *Las señas del esposo* y probablemente por las mismas razones que antes hemos conjeturado– de Ciego de Ávila, Las Tunas y el Municipio Especial de Isla de la Juventud. Lo más destacado acerca del romance de *Delgadina* en Cuba es la existencia de tres subtipos del romance¹⁰⁴⁵: uno al que hemos denominado “subtipo oriental”, privativo de la mitad oriental de la isla –con límite occidental en la provincia de Camagüey, si bien la permeabilidad de algunos rasgos se extiende a Sancti Spiritus– y que es predominante respecto a los otros en las provincias orientales; un segundo, al que hemos denominado “subtipo insular”, extendido geográficamente por toda la isla, mayoritario y dominante en la mitad occidental de Cuba y que convive con el anterior en la mitad oriental, donde es minoritario; y, por último, el tercero, al que hemos denominado “subtipo censurado” –menos abundante en cuanto a número de versiones y presente tanto en el oeste, como en el centro y el este de la isla– que sería el censurado durante la recreación tradicional, con el fin de eliminar todas las referencias al tabú del incesto, en un proceso conocido como “eufemismo por elipsis” (bautizado así por Braulio

¹⁰⁴⁵ Véase *infra* el capítulo VIII.4 de la presente tesis.

Nascimento¹⁰⁴⁶). Del tema de *Silvana* en cambio solo se conoce un único texto, continuado por versos del de *Delgadina*, el cual, junto al dominicano que colectara en mi encuesta de 2003 en San José de Ocoa y los cuatro textos fragmentarios de Puerto Rico, confinan la geografía del romance en Hispanoamérica al área antillana.

También el romance de *Conde niño*, con dieciocho textos, está extendido en la mayor parte de la geografía cubana, con la excepción de tres provincias occidentales, las de Pinar del Río, Villa Clara y Matanzas, así como el Municipio Especial de Isla de la Juventud. Otro tema novelesco, el de *Albaniña*, está algo menos representado, con un total de catorce versiones. Del de *Gerineldo*, en su forma autónoma, se han dado a conocer dos textos, todos ellos procedentes de la zona occidental, mientras que del tema doble de *Gerineldo y La condesita*, existen cuatro, uno de ellos santiaguero, el único oriental con versos del romance. Del romance más antiguo documentado, el de *La dama y el pastor*, se conoce una única versión cubana, procedente de la provincia oriental de Camagüey. Del singular tema de la subtradición del Caribe en el que pervive la memoria del romance de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* conocemos una versión cubana, con muchas semejanzas con las recogidas en República Dominicana: se han perdido las referencias áulicas, el protagonista es un niño anónimo y lo único que pervive del romance de *La muerte del príncipe don Juan* es la consulta y el pronóstico médico, así como el dato tan significativo de que los médicos son siete de los mejores de España.

Entre los temas presentes en la isla merece especial mención el de *La hermana cautiva*, con treinta y cinco versiones documentadas en Cuba, todas ellas procedentes de la parte oriental, con la excepción de una de Pinar del Río que, como apuntan Maximiano Trapero y Martha Esquenazi¹⁰⁴⁷, bien podría tratarse de una “versión viajera”. La existencia del romance circunscrita al oriente cubano es uno de los datos relevantes que nos han llevado a plantear la división de la geografía folclórica cubana en dos regiones diferenciadas: la oriental y la occidental.

¹⁰⁴⁶ Braulio do Nascimento, “Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional”, en *El romancero en la tradición oral moderna*, ob. cit., pp. 233-275.

¹⁰⁴⁷ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., p. 199.

La tradición oral cubana, en especial la de oriente, guarda varias joyas romancísticas, una de ellas es la versión del tema de *Casada de lejas tierras*, la única documentada en toda Hispanoamérica, que recogiera en mis encuestas de campo del año 2001 en el municipio de Baracoa. Excepcionales son así mismo las dos del romance de *La mala suegra*, pues ambas, recogidas también en la parte oriental, son igualmente las únicas documentadas en Hispanoamérica. Así, el oriente cubano sería significativamente la única comarca en la América hispana en que se documentan estos dos temas de asunto relacionado, en los que se plantea el conflicto familiar entre mujeres desposadas y las féminas de su nueva parentela conyugal, sobre todo el de suegras y nueras, con efectos especialmente devastadores para estas últimas, detrás de lo cual parece hallarse la “funcionalidad romancística” de advertir de los inconvenientes y peligros de casarse fuera del terruño natal. Algo semejante ocurre con las versiones cubanas de dos romances picarescos con un clérigo como protagonista, el de *La molinera y el cura* y el de *El cura pide chocolate*: los dos textos cubanos documentados de cada uno de ellos, los cuatro recogidos en oriente, son los únicos conocidos hasta la fecha en la tradición oral de la América hispana. Por último, hay que señalar las dos versiones recogidas en la mitad oriental del romance tradicional de origen vulgar de *Madre, Francisco no viene*, únicas así mismo en el corpus romancístico hispanoamericano.

Excepcional es también la versión de Ciego de Ávila de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, temas –salvo el último de la yuxtaposición– que no han vuelto a ser documentados en Hispanoamérica (lo mismo que el de *Roncesvalles*, con una versión *sui generis* cubana a cuya tradicionalidad problemática nos hemos referido *supra*¹⁰⁴⁸). Así mismo merece especial mención la versión del tema de *El quintado+La aparición de la enamorada* –que igualmente recogeriera en mis investigaciones de campo de 2001 en el municipio de Baracoa– ya que hasta entonces solo se conocía otro texto en Hispanoamérica de procedencia dominicana.

Además de los temas de *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *Hilo de oro* y *Santa Catalina+Marinero al agua*, otros romances del repertorio infantil están

¹⁰⁴⁸ Véase el capítulo VI.22 de la presente tesis doctoral.

suficientemente extendidos en la tradición cubana, con alrededor de una treintena de versiones: los temas de *Ricofranco*, de *Polonia y la muerte del galán* y de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Como curiosidad cabe señalar la popularidad que el tema de *Polonia y la muerte del galán* ha alcanzado en la isla, en una versión a ritmo de guaguancó¹⁰⁴⁹ y con el estribillo “el coco” que incluso llegó a inspirar un arreglo musical por el grupo Marca Registrada, consiguiendo con el mismo gran notoriedad y un éxito de ventas que lo aupó a la fama.

Con un número algo menor de versiones hallamos otros temas también del repertorio infantil: veintiseis del de *Don Gato*, catorce de *La nuera ociosa*, once de *Me casó mi madre* y quince de *Los tres alpinos*, cuya presencia no es habitual en Hispanoamérica. Del de *Santa Iria* se conocen dieciocho textos, que en su práctica totalidad provienen de la parte occidental, salvo un texto quantanamero que recogí en mis encuestas de 2001 y que podría ser una “versión viajera”, pues no se ha documentado ninguna otra versión del tema en la zona oriental. Ya en menor número, tres son los textos documentados en Cuba del romance de *El marinero raptor*, si bien su *fábula* en estas versiones ritualizadas en el folclore infantil es apenas reconocible.

Dejando aparte los temas de *Santa Iria*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua* y *Santa Catalina+Marinero al agua*, que hemos considerado parte del repertorio infantil, por más que su *fábula* nos remita a episodios de vidas de santos e intervenciones milagrosas, en el romancero religioso cubano se han documentado casi dos docenas de textos correspondientes a nueve temas: diez versiones de *Madre, a la puerta hay un niño*, cuatro de *La Virgen y el ciego*, dos de los romances de *El rastro divino* y *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* y una de los de *Nochebuena*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *La Virgen vestida de colorado*, *Las cinco llagas+El rastro divino* y *Allá en el monte Calvario+El rastro divino*. En total, veintitrés textos romancísticos, aproximadamente un tres por ciento del corpus cubano, porcentaje que revela a las claras la escasa presencia del romancero sacro en Cuba. Ello podría deberse al empeño de la Revolución en relegar a un segundo plano las creencias religiosas de la población, propósito que, si nos atenemos al escaso número de romances

¹⁰⁴⁹ El guaguancó es el ritmo musical con el que los cubanos cuentan historias cantando, es el ritmo en el que de forma espontánea se canta la poesía narrativa en Cuba.

religiosos documentados en la isla en el último medio siglo, parece que habría sido conseguido con un razonable éxito.

Si bien hay un número significativo de temas y textos que pertenecen al repertorio infantil, un nada desdeñable porcentaje del corpus cubano de romances forma parte del folclore de los adultos, transmitido de forma tradicional de generación en generación, en cadenas familiares formadas mayoritariamente por abuelas, madres e hijas; no obstante, también en la isla se hallan hombres que son extraordinarios portadores de tradición, como Tomás Durán Lores, el informante de la única versión hispanoamericana del romance de *Casada de lejas tierras*, poseedor de uno de los acervos romancísticos más sobresalientes de Cuba. Respecto a la idea cada vez más extendida acerca de la inclusión de todo el romancero cubano como parte del folclore infantil, como todavía en el siglo XXI sostienen Maximiano Trapero y Martha Esquenazi¹⁰⁵⁰, creo que está equivocada y surge de un prejuicio errado que ha ido creciendo por inercia y sin una revisión crítica desde la época en que Carolina Poncet y José María Chacón lo sugirieran con un conocimiento entonces muy superficial del romancero cubano: que una buena parte de las encuestas romancísticas se halla desarrollado en el ámbito infantil, sin duda el menos complicado para los investigadores, no necesariamente implica que sean únicamente los niños los custodios del saber romancístico tradicional. Buena prueba de ello es el repertorio de Tomás Durán Lores¹⁰⁵¹ y de Esmeralda Fernández Aguirre¹⁰⁵² o las versiones cubanas de los temas de *Casada de lejas tierras*, de *La mala suegra* y de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*¹⁰⁵³ –de nuevo hay que destacar que son las únicas documentadas en la América hispana– o las de *Silvana+Delgadina* o *El quintado+La aparición de la enamorada*. Un número significativo de versiones de *Las señas del esposo*, de *Albaniña*, de *Conde niño*, de *La hermana cautiva* o de *Delgadina* tampoco forma parte del repertorio infantil.

Con la excepción del Municipio Especial de Isla de la Juventud, a cuya singularidad específica nos hemos referido *supra*, la pervivencia del romancero

¹⁰⁵⁰ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 65-68.

¹⁰⁵¹ Véase el capítulo VI.27.3 de la presente tesis doctoral.

¹⁰⁵² Véase el capítulo VI.27.4 de la presente tesis doctoral.

¹⁰⁵³ A ellas habría que añadir la del tema de *Roncesvalles*, siempre que admitamos su procedencia tradicional y no erudita. Véase el capítulo VI.22 de esta tesis doctoral.

de tradición oral moderna en Cuba está acreditada en este siglo XXI en todas las provincias cubanas. Su vigencia y vigor no parecen peligrar de momento, en especial en la zona oriental, donde nuevas encuestas podrían descubrir gratas sorpresas con las que enriquecer el corpus romancístico hispanoamericano, como ocurriera con la versión de Baracoa del romance de *Casada de lejas tierras* que recogiera en el año 2001. Así, creo conveniente que nuevas investigaciones sistemáticas de campo se lleven a cabo en las provincias occidentales y, sobre todo, en las orientales, en especial en la de Las Tunas, en la que se ha documentado un mínimo número de textos romancísticos, seguramente por la escasez de encuestas. Algo similar acontece en la provincia occidental de Ciego de Ávila. A pesar de que el romancero cubano sea probablemente el más y mejor investigado de Hispanoamérica, queda todavía en la isla bastante trabajo por hacer y, sin duda, nuevos trabajos de campo nos gratificarían con valiosas recompensas romancísticas.

VII. CORPUS DE VERSIONES CUBANAS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA

VII.1. CRITERIOS DE EDICIÓN

Los criterios de edición del corpus de versiones cubanas del romancero de tradición oral moderna son muy similares a los que hemos utilizado para la edición del corpus dominicano¹⁰⁵⁴, si bien hay una diferencia notable: mientras que en el capítulo V.1 de esta tesis doctoral hemos editado el corpus completo de versiones documentadas en República Dominicana de romances de tradición oral moderna, en el corpus de versiones cubanas contenido en el presente trabajo doctoral no hemos considerado en cambio necesario reproducir la totalidad de las mismas y hemos excluido los textos hasta entonces inéditos¹⁰⁵⁵ dados a conocer en la monografía *Romancero tradicional y general de Cuba* de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, ya que esta obra –a diferencia de la mayor parte de los trabajos anteriores que contenían textos romancísticos, casi siempre dispersos y difícilmente accesibles– es de reciente publicación y su consulta no resulta nada problemática al estar disponible en la mayoría de bibliotecas públicas; además los textos completos de dichas versiones inéditas –procedentes de los trabajos de recolección para la elaboración del *Atlas de la cultura popular cubana*, así como de la colección de Maximiano Trapero– engrosarían innecesariamente el volumen de la presente tesis doctoral hasta proporciones desmedidas. No obstante, además de haberlos tenido en cuenta tanto en nuestro análisis del romancero cubano de tradición oral moderna como en el estudio comparativo entre los corpus dominicano y cubano, sí que hemos reproducido fragmentos, o incluso los textos completos, de algunas de estas versiones cuando ello ha resultado pertinente por ser citados de forma expresa en alguno de los capítulos de esta

¹⁰⁵⁴ Véase el capítulo V.1 de esta tesis doctoral.

¹⁰⁵⁵ Con la excepción, dada su especial singularidad, de las versiones cubanas de los temas religiosos de *Nochebuena* y de *Congoja de la Virgen en Belén*, así como la de los romances fusionados de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva* (las de los dos primeros temas, únicas documentadas en Cuba, y la de los romances fusionados, única documentada en Hispanoamérica). Todas ellas aparecen en nuestro corpus con una numeración similar al resto de textos.

tesis. Dichos textos inéditos dados a conocer en *Romancero tradicional y general de Cuba* se citan en este trabajo doctoral con una referencia especial (de nuevo una combinación de letras y números) formada por las iniciales de las palabras que componen el título de la obra (RTGC) seguido por el número con que cada versión es identificada en la misma¹⁰⁵⁶.

Por lo demás, los criterios específicos con los que hemos editado el corpus cubano de romances de la tradición oral moderna coinciden con los que empleamos para editar el corpus dominicano en el capítulo V.1 de esta tesis doctoral, con el marco común para todos ellos que establecen las reglas ortográficas de la Real Academia Española de la Lengua y la Asociación de Academias de la Lengua Española en la última edición de su *Ortografía de la lengua española*¹⁰⁵⁷ y con las peculiaridades anejas al tipo de procedencia de los textos, ya sean originales manuscritos, versiones impresas, grabaciones en cinta magnetofónica o en soporte discográfico¹⁰⁵⁸; así mismo, remito al capítulo V.1 de esta tesis para todo lo que respecta a la edición de las versiones inéditas que aportó como cosecha propia en la misma y que mayoritariamente recogí en grabaciones en cinta magnetofónica, junto a las correspondientes anotaciones manuscritas de campo. Como en la edición de las versiones del romancero dominicano del capítulo V.1, precede a cada una de las versiones cubanas reproducidas un encabezamiento en el que se distinguen tres niveles separados por puntos y aparte: el primero, en negrita, es un código alfanumérico que sirve como signatura y también para numerar el texto; en el segundo, en línea aparte, se detallan los datos del informante (básicamente, nombre y edad) así como procedencia de la versión, que suele coincidir las más de las veces con el lugar de origen de dicho informante; en el tercero se especifican los datos del colector, el lugar en que fue recogida la versión y, si el texto no es inédito, las referencias de las publicaciones donde fue reproducido¹⁰⁵⁹. Cuando el colector es a su vez informante, o cuando la

¹⁰⁵⁶ Por ejemplo, la versión citada en esta tesis como RTGC 15.31 corresponde a la versión del romance de *Delgadina* cantada por Tomasita Quiala Reina (natural de la provincia de La Habana), recogida por Maximiano Trapero en el año 2000 y que constituye el número 15.31 del corpus publicado en *Romancero tradicional y general de Cuba*.

¹⁰⁵⁷ *Ortografía de la lengua española*, Madrid, RAE-Asociación de Academias de la Lengua Española-Espasa Libros, 2010.

¹⁰⁵⁸ Véase el capítulo V.1 de esta tesis doctoral.

¹⁰⁵⁹ Las continuas referencias en el encabezamiento de los textos cubanos al *Romancero general de Cuba* de Beatriz Mariscal y al *Romancero tradicional y general de Cuba* de

encuesta se lleva a cabo en el seno de la familia de quien realiza la encuesta y no se identifica al informante, los dos últimos niveles frecuentemente aparecen unidos, sin separación de punto y aparte. La abreviatura *prov.* indica la provincia a la que pertenecen las localidades cubanas que se citan¹⁰⁶⁰. Si el nombre de la localidad coincide con el de la provincia a la que pertenece, no se especifica esta última. Igualmente, a los textos les sigue un apartado con sus correspondientes variantes, caso de que las hubiere, así como notas con informaciones adicionales con datos o detalles de interés: quién enseñó el romance al informante, cómo lo aprendió, dónde y cuándo lo cantaba o lo recitaba; si se trataba de un juego infantil, cómo se jugaba, etc.

Respecto a la clasificación de los romances del corpus cubano remito igualmente a las consideraciones generales expuestas en el capítulo V.1 de esta tesis, referidas a los criterios de clasificación del corpus de romances de la tradición oral de República Dominicana. También a la hora de la clasificación del romancero cubano nuestro referente principal han sido los criterios empleados en las ediciones romancísticas al cuidado de los miembros y colaboradores del Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, si bien adaptándolos a la realidad concreta del romancero cubano de la tradición oral moderna, donde, como sucede así mismo en el caso del romancero dominicano, por ejemplo, no sería especialmente útil una clasificación y subdivisión de los temas documentados en los siglos XV, XVI y XVII, debido a su escasa presencia en la tradición cubana. Siguiendo el patrón adoptado en el capítulo V.1 para la edición del corpus dominicano de romances, se han ordenado los temas sin agruparlos en subdivisiones, anteponiendo aquellos

Maximiano Trapero y Martha Esquenazi nos ha llevado a simplificar la cita de ambas obras en los encabezamientos cuando estas solo informan de que las versiones fueron reproducidas en las mismas posteriormente a su primera publicación, identificándolas únicamente con el nombre del autor, el año de la edición y las páginas en las que los textos se localizan (que aparecen detrás de dos puntos); por ejemplo, Mariscal 1996: 227 (página 227 del *Romancero general de Cuba*) o Trapero-Esquenazi 2002: 213-214 (páginas 213 y 214 del *Romancero tradicional y general de Cuba*).

¹⁰⁶⁰ No se ha tenido en cuenta en esta tesis doctoral la nueva reorganización política-administrativa recientemente establecida por la Asamblea Nacional de Cuba, con la creación de dos nuevas provincias en el tercio occidental, las de Artemisa y Bayamaque (una nueva división que acaba de comenzar su andadura y no ha adquirido todavía suficiente arraigo, especialmente en el ámbito de los estudios académicos). Hemos considerado que sería más conveniente respetar la antigua, a la que pertenecen las referencias de geografía folclórica existentes en los estudios sobre el romancero de Cuba. En cualquier caso, de tener en cuenta la nueva división, tampoco sufrirían modificaciones ni las conclusiones ni los comentarios particulares contenidos en este trabajo doctoral, v. el apartado VI.31 de esta tesis.

temas novelescos cuya pertenencia al género es aceptada, sin plantear problemas, por todos los especialistas en el estudio del romanero tradicional, eligiendo como los dos primeros a los temas de *Las señas del esposo* (1) y de *Delgadina* (2), por ser los más numerosos dentro de los romances novelescos cubanos; a ambos les siguen los temas de *Silvana+Delgadina* (3), de *La mala suegra* (4), de *Casada de lejas tierras* (5), de *Albaniña* (6), de *Me casó mi madre* (7), de *Gerineldo* (8), del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita* (9), del tema triple de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva* (10), de *Conde niño* (11), de *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* (12), de *La hermana cautiva* (13), de *La dama y el pastor* (14), de *Ricofranco* (15), de *El quintado+La aparición de la enamorada* (16), de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (17) y de *Roncesvalles*¹⁰⁶¹ (18).

Siguen a estos dieciocho temas novelescos otros once que forman parte del repertorio infantil: los de *Santa Catalina* (19), de *Marinero al agua* (20), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (21), de *Santa Iria* (22), de *El marinero raptor* (23), de *Hilo de oro* (24), de *Don Gato* (25), de *Mambrú* (26), de *Monja por fuerza* (27), de *Los tres alpinos* (28) y de *La nuera ociosa* (29). A continuación aparecen los romances de origen vulgar de *Polonia y la muerte del galán* (30) y de *Madre, Francisco no viene* (31), y los picarescos de *La molinera y el cura* (32) y de *El cura pide chocolate* (33). Hemos dispuesto al final los romances de tema sacro: los de *Nochebuena* (34), de *Congoja de la Virgen en Belén* (35), de *La Virgen y el ciego* (36), de *Madre, a la puerta hay un niño* (37), de *La Virgen vestida de colorado* (38), de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* (39), de *El rastro divino* (40), de *Allá en el monte Calvario+El rastro divino* (41) y de *Las cinco llagas+El rastro divino* (42).

Esta ordenación, lo mismo que la del corpus dominicano establecida en el capítulo V.1, es convencional, subjetiva y probablemente adolecerá de variados defectos; pero seguramente no muchos más que cualquier otra, pues como Carolina Poncet, Mercedes Díaz Roig, Giuseppe di Stefano, José Manuel Pedrosa o Ana Valenciano expusieron en diversos momentos, una clasificación y ordenación de los romances que satisfaga al conjunto de especialistas es, hoy por hoy, un problema prácticamente irresoluble y una quimera.

¹⁰⁶¹ De nuevo hay que señalar las reservas sobre la tradicionalidad de la versión cubana de este romance expresadas en el capítulo VI.22 de esta tesis doctoral.

VII.2. CORPUS DE TEXTOS CUBANOS DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA.

1. Las señas del esposo

Texto 1.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 45-46; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 69-70. Reproducida en Mariscal 1996: 177 y Trapero-Esquenazi 2002: 113-114.

- ¿Soldadito de la guerra, de la guerra viene usted?
- 2 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- No, señora, no lo he visto, diga usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es blanco y rubio con el tipo aragonés
y en la punta de su espada lleva las armas del Rey.
- 6 - Sí, señora, sí lo he visto y murió hace más de un mes,
y dejó en su testamento que me case con usted.
- 8 - No lo permita la Virgen ni mi madre Santa Inés,
que las tres hijas que tengo yo las acomodaré:
- 10 una en casa e doña Juana, otra en casa e doña Inés,
y la más chiquirritica con ella me quedará,
- 12 para que barra la casa, y que me dé de comer
y me lleve de la mano a casa del coronel. —

Variantes: Poncet anota la siguiente variante en el verso 4: Mi marido es gentilhombre / caballero aragonés.

Texto 1.C.2

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 46-47; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 70-71. Reproducida en Mariscal 1996: 178 y Trapero-Esquenazi 2002: 131-132.

- Este es el Mambrú, señores, que lo cantan al revés.
- 2 - ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- Si lo he visto, no recuerdo, diga usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, vestido de aragonés,
y en la punta de su lanza lleva un pañuelo bordés
- 6 que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.
- Por las señas que usted ha dado, su marido muerto es,
- 8 y el testamento que deja, que me case con usted.
-
- A las tres hijas que tengo, ¿dónde las colocaré?
- 10 Una en casa e doña Juana, otra en casa e doña Inés.
Y la más chiquirritica con ella me quedará,
- 12 para que me barra y friegue y me haga de comer.
A los tres hijos varones a frailes los meteré,
- 14 y si no quieren ser frailes, que vayan servir al Rey,
y donde murió su padre que mueran ellos también.
- 16 - No llores, esposa mía, no me llores, mi mujer.
Aquí tienes a quien buscas: soy tu esposo don Andrés. —

Variantes: Poncet anota una variante al verso 6 constituida por cuatro hemistiquios:

Y la punta del pañuelo de chiquito lo bordé
Con un letrero que dice "Con ella me casaré".

12a) pa que me barra la casa.

Notas: 5b) Poncet explica en nota que el adjetivo "bordés" sea acaso una corrupción de morlés, o bien sea una alteración de irlandés o de inglés, que según Poncet aparecerían en otros textos cubanos.

Los dos últimos versos de la versión son editados por Poncet en nota, informando que son versos que algunos añaden a la misma. Considero que estos dos últimos versos constituirían el desenlace del texto más completo de la versión y por ello los edito como final y no como variante, tal como hace Poncet y como así mismo reproducen Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi.

TEXTO 1.C.3

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 47-48; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 71-72. Reproducida en Mariscal 1996: 179 y Trapero-Esquenazi 2002: 106-107.

- Yo soy, yo soy la viudita que no ceso de llorar;
2 me abandonó mi marido por seguir la libertad.
- Venga acá señor soldado. - ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
4 - Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto, no recuerdo, deme usted las señas de él.
6 - Mi marido es alto y rubio vestido de aragonés,
y en la punta de su espada lleva un pañuelo inglés,
8 que lo bordé cuando niña, siendo niña lo bordé.
- Por las señas que usted ha dado su marido muerto es
10 pues lo mataron de un tiro en la puerta de un café.
Y en el testamento puso que me casara con usted.
12 - Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré.
14 Estas tres hijas que tengo ¿dónde las colocaré?
Una en casa e doña Juana y otra en casa e doña Inés
16 y la más chirriquitica con ella me quedaré
para que me lave y cuide, y que me dé de comer,
18 y me lleve por la mano a casa del coronel.
Y este varón que tengo a la guerra lo echaré
20 para que busque a su padre o muera junto con él.
- Calla, calla, mi señora, calla, calla, mi mujer,
22 yo soy tu esposo marido y tú mi amada mujer. –

TEXTO 1.C.4

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, p. 48; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 72-73. Reproducida en Mariscal 1996: 181 y Trapero-Esquenazi 2002: 123.

- Catalina, flor de lima, flor de todo genovés,
2 mañana voy para Francia, mandad lo que queréis.
- Quiero que llevéis la carta al conde de don Manuel.
4 - ¿Cómo se la doy, señora, si no lo he de conocer?
- Mi marido es alto y rubio y en su habla muy cortés,
6 monta en un caballo blanco, viste y calza a lo francés.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
8 en la mesa de los dados muerte le dio un genovés.

- Once años lo he esperado como una buena mujer,
- 10 si a los doce no ha llegado, para un convento me iré:
un hijo varón que tengo al rey se lo entregaré;
- 12 una hija también tengo, conmigo la llevaré
para que me lave y planche y me haga de comer.
- 14 - Échame los brazos, dueña, que presente me tenéis. –
Que se celebren las bodas de Catalina y Manuel.

TEXTO 1.C.5

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 48-49; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 73-74. Reproducida en Mariscal 1996: 180 y Trapero-Esquenazi 2002: 123-124.

- Catalina, Catalina, la del cuello almidonés
- 2 mañana parto pa Francia ¿qué mandáis o qué queréis?
- Cartas os daré, señor, para el conde don Manuel.
- 4 - Dadme las señas, señora, para poder conocer.
- Es un hombre alto de cuerpo, al parecer muy cortés,
- 6 anda en un caballo blanco, viste y calza a lo francés
y en el puño de la espada lleva un pañuelo bordés,
- 8 que lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé:
esas son señas, señor, para poder conocer.
- 10 - Ese señor que usted dice hace tiempo muerto es.
- Si ese señor es muerto, yo a monja me meteré;
- 12 tres hijas que con él tengo, conmigo las llevaré,
una en casa de tía Juana, otra en casa de tía Inés,
- 14 y con la más chiquitica con ella me quedaré
para que me lave y planche, y me guise de comer,
- 16 y me lleve de la mano en casa del coronel.
- Si usted se mete a monja, yo a fraile de la Merced.

TEXTO 1.C.6

Versión de Camagüey sin datos de informante.

Recogida en Camagüey, sin datos de fecha, por la familia de José A. Pichardo, quien la envió a José M. Chacón y Calvo. Publicada sin registrar la música en "Romances tradicionales en Cuba", p. 57; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.103. Reproducida en Mariscal, 1996:184 y Trapero-Esquenazi, 2002: 114.

- Buenos días, señor soldado, -¿Qué se la ofrecido a usted?
- 2 - ¿Que si ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- Su marido no lo he visto, deme usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto y rubio y de tipo aragonés;
en la punta de la lanza un pañuelo lleva él,
- 6 cuando niña lo bordaba, cuando niña lo bordé.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
- 8 y dejó en su testamento que me case con usted.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré,
- 10 y si a los siete no viene, con usted me casaré.
- No te cases, mujer mía; no te cases, Isabel,
- 12 que aquí tienes a quien buscas, que aquí está tu esposo Andrés.

TEXTO 1.C.7

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida en La Habana por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada junto a la partitura en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 57-58; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.105. Reproducida en Mariscal, 1996:186 y Trapero-Esquenazi, 2002: 132.

- Este es el Mambrú, señores, que lo cantan al revés.
- 2 - ¿Ha visto usted a mi marido en la guerra alguna vez?
- Si lo he visto no me acuerdo, deme usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto y rubio vestido de aragonés,
en la punta de la lanza lleva un pañuelo bordés,
6 que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
8 que en la mesa de los dados lo ha matado un genovés.
- Siete años lo he esperado como una buena mujer,
10 y si a los ocho no viene, a monja me meteré,
y a las tres hijas que tengo yo las colocaré.
12 Una en casa de doña Juana, otra en casa de doña Inés,
y la más chiquiritita, con ella me quedaré
14 para que me friegue y barra y me haga de comer.
Y los tres hijos que tengo, a frailes los meteré.
16 Y si no quieren ser frailes, vayan a servir al rey,
que donde murió su padre, que mueran ellos también.
18 - No hagas eso, mujer mía; no lo hagas, Isabel,
que aquí tienes a quien buscas, que aquí está tu esposo Andrés.

Notas: La transcripción musical de la partitura fue realizada por Luis A. Baralt y el Dr. Maza y Ledesma.

TEXTO 1.C.8

Versión de Bolondrón (municipio de Bolondrón, provincia de Matanzas) cantada por una niña.

Recogida, sin datos de fecha, en Bolondrón por Benigno Rodríguez Sánchez, quien la envió a José M. Chacón y Calvo. Publicada sin registrar la música en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 118-119; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, pp.103-104. Reproducida en Mariscal, 1996:185 y Trapero-Esquenazi, 2002: 107.

- Yo soy la recién casada, que no cesa de llorar;
2 mi marido me ha dejado por seguir la libertad.
Pasa un soldadito extraño, le pregunto si usted ha visto,
4 si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto no recuerdo, deme usted las señas de él.
6 - Mi marido es alto y rubio y viste de aragonés.
En la punta de la espada, lleva un pañuelo francés,
8 con un letrero que dice: "Siendo niña lo bordé".
- Por las señas que usted ha dado, su marido muerto es,
10 y dejó en el testamento que me case con usted.
- Siete años lo he esperado y otros siete esperaré;
12 si a los catorce no viene, viudita me quedaré.
Dos hijos menores tengo y los dos los mandaré,
14 uno en casa de doña Ana y otro en la de doña Inés.
El otro mayor que tengo, a ese yo lo mandaré
16 para que busque a su padre y muera junto con él.
- Calla por favor, mujer, calla por Dios, Isabel,
18 yo soy tu querido esposo y tú mi buena mujer.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios impares, tras el estribillo: “¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, de los versos impares.

TEXTO 1.C.9

Versión de La Habana cantada por un corro de niñas.

Recogida en La Habana por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha.

Publicada sin registrar la música en “El folklore del niño cubano”, 35 (1925) pp. 138-139 y 404; Reproducida en Mariscal, 1996:187 y Trapero-Esquenazi, 2002: 133.

- Este es el Mambrú señores, que lo cantan al revés:
- 2 - Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto no me acuerdo, deme usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, vestido de aragonés
y en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés,
6 que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.
- Por las señas que me ha dado su marido muerto es;
8 en la guerra lo mataron, en la puerta de un francés,
y en su testamento manda que me case con usted.
- 10 - Siete años lo he esperado y siete lo esperaré,
si a los catorce no viene a monja me meteré.
- 12 Estas tres hijas que tengo, ¿dónde las colocaré?
Una en casa de doña Ana, otra en casa de doña Inés,
14 y la más chiquirritica con ella me quedaré,
para que me barra y friegue y me haga de comer,
16 y me lleve de la mano a casa del Coronel.
Estos tres hijos que tengo a frailes los meteré,
18 y si no quieren ser frailes que vayan a servir al Rey,
pues donde murió su padre que mueran ellos también.

Variantes: 16b) a casa de doña Inés.

Notas: Sofía Córdova anota que en Cuba hay muchas versiones del tema, pero que la más conocida es esta de La Habana que reproduce. Las niñas la dramatizan haciendo representar a una de esposa, otra de soldado y a otras tres de hijas, que junto a la que hace de esposa se sitúan en el centro de la rueda. Los hijos no aparecen nunca, a pesar de nombrárseles.

TEXTO 1.C.10

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, pp. 51-52. Reproducida en Mariscal 1966: 188 y Trapero-Esquenazi 2002: 107-108.

- Yo soy la recién casada que no ceso de llorar,
2 me abandonó mi marido por seguir la libertad.
- Oiga usted señor soldado - ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
- 4 - Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto no me acuerdo deme usted las señas de él.
- 6 - Mi marido es alto y rubio y viste de aragonés.
En la punta de su espada, lleva un pañuelo francés
8 que lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé.
Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
10 si a los catorce no viene viudita me quedaré.
Los tres hijitos que tengo los tres los repartiré.
- 12 Uno en casa de doña Juana y otro en casa de doña Inés,
y el varoncito que tengo a la guerra lo echaré
14 para que busque a su padre y muera junto con él.

- Calla calla, vida mía, calla, calla, Isabel.
- 16 Yo soy tu querido esposo y tú mi amada mujer.

TEXTO 1.C.11

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 46, junto a la partitura (la nº 49). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 114-115.

- Dígame, señor soldado, ¿de la guerra viene usted?
- 2 si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Dadme las señas, señora, tal vez lo conoceré.
- 4 - Mi marido es alto y rubio vestido de aragonés;
- al lado derecho lleva todas las armas del Rey;
- 6 al lado izquierdo lleva, lleva un pañuelo francés
- que lo bordé cuando niña cuando niña lo bordé.
- 8 - Sí, señora, yo lo he visto días ha que muerto es
- y dejó en el testamento que me case con usted.
- 10 - Solita de mí, solita, solita me quedará;
- tres hijas mozas que tengo a monjas pienso meter
- 12 y el hijo varón que tengo que sirva también el rey:
- su padre murió en la guerra que muera el hijo también.

Notas: Los ascendientes maternos de la informante son cubanos. Trapero-Esquenazi editan mal los cuatro últimos versos y no reproducen los hemistiquios 11b y 12a.

TEXTO 1.C.12

Versión de Ciudad de La Habana cantada por María Teresa Segredo, de edad indefinible.

Recogida en Marianao (prov. Ciudad de La Habana) por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 46, sin registrar música. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 115.

- Oiga usted, señor soldado, ¿de la guerra viene usted?
- 2 - Sí, señora, de allá vengo, ¿qué se le ha ofrecido a usted?
- Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- 4 - Yo no sé si lo habré visto, deme las señas de él.
- Mi marido es alto y rubio, alto y rubio aragonés,
- 6 y en el puño de la espada lleva seña de marqués.
- Sí, señora, sí lo he visto, su marido muerto es
- 8 y en el testamento deja que me case con usted.
- Y estas tres hijas que tengo ¿dónde los colocaré?
- 10 La una en casa 'e doña Juana, la otra en casa 'e doña Inés
- y la más chirriquitica conmigo la dejaré
- 12 pa' que me calce y me vista y me dé de comer.
- Calla, calla, doña Elvira, calla, calla, mi mujer,
- 14 Yo soy tu querido esposo y tú mi buena mujer.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. Trapero-Esquenazi editan mal el nombre de la informante y la procedencia de la versión.

TEXTO 1.C.13

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 47, sin registrar música. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 133-134.

- Este es el Mambrú, señores, que lo cantan al revés.
2 - Si usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto no me acuerdo, deme usted las señas de él.
4 - Mi marido es alto y rubio vestido de aragonés,
en la punta de su espada lleva un pañuelo bordés
6 que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.

-
Y estas tres hijas que tengo ¿dónde las colocaré?
8 Una en casa 'e doña Juana, otra en casa 'e doña Inés.
Y con la más chiquitica con esa me quedaré
10 pa' que me lave y me planche y me dé de qué comer.

Notas: Los ascendientes maternos de la informante son cubanos. Trapero-Esquenazi señalan en nota mostrarse sorprendidos porque la informante, la misma de la versión 1.C.11, conozca dos versiones distintas de un mismo tema y apuntan a un posible error de edición de Alzola. Sin embargo, y a pesar de la opinión de Trapero-Esquenazi, no es extraordinario en Cuba que una informante sepa versiones correspondientes a distintos subtipos del tema de *Las señas del esposo*, el romance más difundido en Cuba.

TEXTO 1.C.14

Versión de Patana Arriba (municipio La Máquina, prov. Guantánamo), cantada por una niña de 10 años de edad.

Recogida en Patana Arriba por Nicolás Farray, Teresa Blanco y Max Figueroa en 1967. Publicada junto a la partitura por Nicolás Farray en "Romances y cantares españoles en la tradición cubana" pp. 332-333. Reproducida en Mariscal 1996: 189 y Trapero-Esquenazi 2002: 124-125.

- Mañana me voy pa' Francia. Diga usted qué va a mandar.
2 - Bueno, mandaré una carta para el conde don Manuel.
- Deme la señal, señora que la quiero conocer.
4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- A las señas que me ha dado, su marido muerto es.
6 Cuatro puñalás le han dado en la puerta de un café.
Esta carta me ha dejado, que me case con usted.
8 - Cuatros [sic] años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
Y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
10 Estas tres hijas que tengo todas las repartiré:
una pa' su tía Juana y otra pa' su tía Inés.
12 Y con la más chiquitica, con esa me quedaré
para que me lave y planche y me dé de qué comer.
14 Y si no lo sabe hacer, a palos la mataré.
El varoncito que tengo a guerra lo mandaré,
16 adonde murió su padre, que ahí muera él también.

TEXTO 1.C.15

Versión de Santiago de Cuba sin datos de informante.

Recogida por Carlos A. Castellanos y enviada a Ramón Menéndez Pidal el 4.7.1919. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p. 182. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 124.

- Catalina, flor de lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana me voy pa Francia, ¿qué es lo que me mandará a buscar?
- Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- 4 - Deme la señal, señora.
- Mi marido es alto y rubio viste y calza a lo francés,
- 6 y en el puño de la espada lleva señas de marqués.
- Por las señas que me ha dado, su marido muerto es,
- 8 su marido lo mataron en la puerta de un café.
- Siete años lo he esperado, y siete más lo esperaré,
- 10 si a los siete no viniera, a monja me meteré.
- Estas tres hijas que tengo son las que me dan quehacer,
- 12 una pa su tía Juana, otra pa su tía Inés,
- y la más chirriquitica con ella me quedará,
- 14 para que me lave y planche y me dé de comer.

TEXTO 1.C.16

Versión de Cienfuegos cantada por María Teresa Albis Muñoz, de 60 años.

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.2000.

- Buenas tardes señor soldado. - ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
- 2 - ¿Usted no ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
- No señora, no lo he visto, deme alguna seña de él.
- 4 - Mi marido es blanco y rubio y de tipo aragonés,
- en la punta de su lanza lleva un pañuelo francés
- 6 que, cuando yo era niña, en la escuela lo bordé.
- Por las señas que usted ha dado su marido es muerto ya. –

TEXTO 1.C.17

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa Bonachea, de 77 años y María Ofelia López Mesa, de 52 años (madre e hija).

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

- Oiga usted, señor soldado. - ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
- 2 - Que si ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
- Si lo he visto, no recuerdo, deme usted las señas de él.
- 4 - Mi marido es alto, rubio, tiene el tipo aragonés
- y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés
- 6 que lo bordé cuando niña en un colegio
- Esas señas que usted ha dado: su marido muerto es.
- 8 Lo mataron en la guerra, en la puerta de un café,
- y en el testamento dice que me case con usted.
- 10 - Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré.
- Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
- 12 si a los catorce no viene, con usted me casaré.
- Y estas tres hijas que tengo, ¿dónde las colocaré?
- 14 Una en ca' de doña Juana y otra en ca' de doña Inés,
- y la más chirriquitita conmigo la dejaré,
- 16 para que me lave y planche y me haga de comer,
- y me lleve por la mano a casa del coronel.
- 18 Y los tres hijos que tengo, ¿dónde los colocaré?
- En donde murió su padre, que mueran ellos también.
- 20 - Miren la picañoncita, ¡cómo supo responder!,
- siendo yo su amado esposo y ella mi humilde mujer. –

TEXTO 1.C.18

Versión de Sabanilla (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Aida Machado Quintero, de 66 años.

Recogida en Sabanilla por Andrés Manuel Martín Durán el 3.9.01

- Mañana me voy pa Francia, mande usted lo que queréis.
- 2 - Una carta tengo escrita pa el señor conde Manuel.
 - Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
 - Por las señas que me ha dado, su marido muerto es.
- 6 y ha dejado un testamento: con usted me he de casar.
 - Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré,
- 8 y si a los siete no viene, a monja me meteré.
Y las tres hijas que tengo a monjas las meteré,
- 10 y el varoncito que tengo a guerra lo mandaré,
que donde murió su padre, que muera el hijo también.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.19

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad, Oneida Capdezuña Columbier, de 57 años, y Noelvis Acosta Capdezuña, de 22 (estas últimas son madre e hija).

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Mañana me voy pa Francia, diga usted lo que queréis.
- 2 - Que me le lleve una carta al señor don Luis Manuel.
 - Diga las señas señora pa poderlo conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
 - Las señas que usted me ha dado, su marido muerto es.
- 6 Su marido fue matado en la puerta de un café.
 - Diez años lo he esperado y otros diez lo esperaré,
- 8 y si a los veinte no viene, a monja me meteré.
Estos tres hijos que tengo son los que me dan quehacer.
- 10 Una le doy a tía Juana, la otra a mi tía Inés,
y el varoncito que me queda a Francia lo mandaré,
- 12 que adonde murió su padre, que muera su hijo también.
 - No se meta usted a monja, yo le haré la caridad.
- 14 ¡Mira la picaroncita, cómo supo responder!,
siendo yo su amado esposo y ella mi amada mujer.

Variantes: Tomás Durán introduce las siguientes variantes en otras repeticiones:

1) Mañana marchó pa Francia / diga usted lo que querer; 2b) a mi querido Manuel; 3a) Deme las señas señora; 4a) Mi marido es alto y claro; 8a) si acaso veo que no viene; 13 - Quédese con Dios señora / que mañana volveré.- 15) Siendo él su amado esposo / y ella su amada mujer.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. Tomás conoce el romance con dos melodías distintas: en una se repiten los hemistiquios y en otra no.

TEXTO 1.C.20

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por José Durán Acosta, de 43 años.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Mañana me voy pa Francia, diga usted lo que querrá.
- 2 - Le mandaremos unas cartas al señor de Luis Manuel.
- Denme las señas señora pa poderlo conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio y viste y calza a lo francés.
- La señal que usted me ha dado, su marido muerto es.
- 6 Su marido fue matado en la puerta de un café
y me ha dejado un escrito: que me case con usted.
- 8 - Eso es lo que yo no hago y eso es lo que yo no haré.
Cuatro años lo he esperado y cuatro más lo esperaré,
- 10 y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
Estos tres hijos que tengo son los que me dan quehacer.
- 12 Uno pa mi tía Juana y otra pa mi tía Inés,
y con la más chiquitica, con esa me quedaré,
- 14 para que lave y me planche y me busque de comer.
- ¡Oye la picaroncita, cómo supo responder!,
16 siendo él su amado esposo y ella su amable mujer.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. El informante especifica que la que se da cuenta de todo es la hija más chiquita, a la que correspondería este último parlamento de los versos 15 y 16.

TEXTO 1.C.21

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Gladis Capdezuña Lovaina, de 60 años.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Catalina, flor de lima y de todo genovés,
- 2 mañana marchó pa Francia, diga usted lo que queréis.
- Una carta tengo escrita para el conde Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- Mi marido es alto y delgado, viste y calza a lo francés.
- 6 - La señal que usted me ha dado, su marido muerto es,
y me deja un testamento: que me case con usted.
- 8 - Esto sí que yo no hago, eso sí que yo no haré.
Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
- 10 y si a los ocho no viene, a monja me meteré
y los cuatro hijos que tengo, los cuatro repartiré:
- 12 uno para mi tía Sancha, la otra para mi tía Inés,
y la chiquita que tengo, con ella me quedaré.
- 14 Y el varoncito que queda, a guerra le mandaré
y adonde muera su padre, que muera el hijo también.
- 16 - Quede usted con Dios señora, que más tarde volveré.
No es nada lo que usted pide si encuentra quien se lo dé.

Variantes: En una segunda recitación la informante introduce las siguientes variantes: 13a) y la hembra que me queda; 14a) y el varoncito que tengo.

TEXTO 1.C.22

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- Catalina, flor de lima, flor de todo genovés,

- 2 mañana me marchó a Francia, mande usted lo que queréis.
 - Que me le entregue una carta al señor de don Manuel.
 4 - Deme su señal señora, que le quiero conocer.
 - Un hombre alto y delgado, viste y calza a lo francés.
 6 - Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
 Me ha dejado testamento, que me case con usted.
 8 - Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré.
 Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
 10 y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
 Cuatro niños me han quedado, todos los repartiré:
 12 uno para la tía Juana, otro para la tía Inés;
 el varoncito que tengo, a la guerra lo mandaré,
 14 adonde murió su padre, que muera su hijo también,
 y la hembrita más chiquita, conmigo la llevaré
 16 para que me lave y planche y me haga qué comer.
 En la puerta de mi casa tengo un pañuelo ciprés,
 18 que lo cipré cuando niña, cuando niña lo cipré.
 En ese ciprés decía: es Catalina y Manuel.

Notas: El significado del juego de palabras con ciprés y cipré es ignorado tanto por la informante como por el colector.

TEXTO 1.C.23

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Dominga Arcia Monje, de 74 años.

Recogida en Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
 2 mañana voy para Francia, ¿qué quiere mandar usted?
 - Si la mar fuera de tinta y las olas de papel
 4 yo le escribiera una carta a mi querido Manuel.
 - Deme las señas, señora, que lo quiero conocer.
 6 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza de francés.
 - Por las señas que me ha dado, su marido muerto es.
 8 Lo mataron allá en Francia en la puerta de un café.
 - Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
 10 Si a los ocho no ha venido a monja me meteré
 y los hijitos que tengo en la escuela los pondré,
 12 y la más chiquirritica conmigo la dejaré
 para que lave y me planche y me haga de comer.
 14 Los varoncitos que tengo al rey se los entregaré,
 que adonde murió su padre que mueran ellos también.

TEXTO 1.C.24

Versión de Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo) cantada por María de la Paz Legrá Rodríguez, de 52 años.

Recogida en Pueblo Viejo por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- Catalina, flor de linda, flor de todo genovés,
 2 mañana me voy pa Francia, mande usted lo que queréis.
 - Una carta es lo que quiero para el conde don Manuel.
 4 - Deme su señal señora, que le quiero conocer.

- Él es rubio, alto, flaco, viste y calza a lo francés.
- 6 - Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
En Francia se lo mataron en la esquina de un café.
- 8 - Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
y si a los ocho no viene a monja me meteré,
- 10 y las tres hijas que tengo al rey se las entregaré:
una para la tía Juana y otra para la tía Inés,
- 12 y la más chirriquitica para mí la dejaré,
para que me lave y planche y me dé de qué comer,
- 14 y el hijo varón que tengo a guerra lo mandaré.
Adonde murió su padre que muera el hijo también.
- 16 - Pues que continúe la boda de Catalina y Manuel.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios de todos los versos, con la excepción del primero y del último. La informante explica que la voz del último verso es la del marido.

TEXTO 1.C.25

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada por Elsa Aurelia Hernández Navarro, de 89 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 20.9.01

- Mañana marchó por Francia, mande usted lo que queréis.
- 2 - Que me le entregue esta carta a mi querido Manuel.
- Diga la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Es un hombre alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
- 6 - Cuatro años le he esperado, cuatro más le esperaré,
y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
- 8 - ¡Mira la picaroncita, no me supo conocer! –

Notas: La informante termina diciendo que el que hablaba al final era él, su marido.

TEXTO 1.C.26

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Milka Mendoza Romero, de 43 años.

Recogida en San José de Jaitesico (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Catalina, flordelina, flor de toda la noé,
- 2 mañana me voy pa Francia, diga usted lo que queréis.
- Lo único que yo quiero
- 4 es que me lleve esta carta a mi querido Manuel.
- ¿Cómo quiere que la lleve sin yo conocerle a él?
- 6 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
- 8 y si a los ocho no viene a monja me meteré.
Los cuatro hijos que tengo, todos los repartiré:
- 10 uno para tía Ana, otro para tía Inés,
con la más chirriquitica, con ella me quedaré,
- 12 para que me lave y planche y me haga de comer.
El hijo varón que tengo a la guerra mandaré,
- 14 pues como murió su padre, que muera su hijo también.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. Según Milka, era una canción infantil que se cantaba jugando. Milka no sabe, aunque lo cante, qué significa “la noé” del primer verso.

TEXTO 1.C.27

Versión de Yacabo (municipio de Imías, prov. de Guantánamo), recitada por Digna Columbier Rodríguez, de 52 años.

Recogida en Acueducto (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Mañana me voy para Francia, mande usted lo que queréis.
- 2 - Esta carta se la entregará al señor de don Manuel.
 - Deme la señal, que lo quiero conocer.
- 4 - Es un hombre alto, rubio, viste y calza francés.
 - Según la señal que usted me ha dado, su maridito muerto es
- 6 y él me ha dejado este testamento para que me case con usted.
 - Eso sí yo no haré.
- 8 Cuatro años le he esperado, cuatro más le esperaré,
y si a los ocho no viene, de monja me pondré.
- 10 Todas las hijitas que tengo, toditas las repartiré:
una la daré a mi tía Juana, la otra a mi tía Inés;
- 12 la más chiquitica la dejaré para mí,
para que me lave y me planche y me haga de qué comer.

TEXTO 1.C.28

Versión de El Pino de Duaba (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Reina Nicles Lafita, de 53 años.

Recogida en Guanacón (municipio de Baracoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.2001.

- Deme la señal, señora, que la quiero conocer.
- 2 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
 - Por la señal que me ha dado, su maridito muerto es.
- 4 Su marido lo mataron en la puerta de un café.
 - Si cuatro años le he esperado, cuatro más lo esperaré,
- 6 y si a los ocho no viene, por monja me meteré.
Y estas tres hijas que tengo, dónde las colocaré:
- 8 una en casa de tía Juana y otra en casa de tía Inés;
y la más chirriquitica, con ella me quedaré,
- 10 para que me lave y me planche y me busque de comer.

TEXTO 1.C.29

Versión de Veleto de Maisí (municipio de Maisí, prov. de Guantánamo), cantada por Caridad Labañino Pérez, de 57 años de edad.

Recogida en Baracoa (prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- Catalina, flor de linda, flor de todo genovés,
- 2 mañana marchó pa Francia, mande usted lo que queréis.
 - Una carta tengo escrita para el conde don Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
 - Un hombre alto y delgado, viste y calza en lo francés.
- 6 - La señal que usted me ha dado, su esposo muerto es
y me ha dejado una carta, que me case con usted.
- 8 - Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré.
Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
- 10 y si a los ocho no viene a monja me meteré.
Cuatro hijitos que tengo, todos los repartiré:
- 12 uno le daré a Juana y otro a su tía Inés,
y el más chiquito que tengo conmigo lo dejaré;
- 14 y el varoncito más grande a la guerra lo pondré,

- que donde murió su padre, que muera el hijo también.
16 - ¡So pícara, so embustera, me has sabido responder!
Yo soy tu querido esposo, te vengo a experimentar.

Variantes: 14a) Y el mayorcito que tengo.

Una de las mujeres presentes, Rina Mahy Argüello, de 70 años y natural de Baracoa, canta una curiosa variante en el verso 3:

- Una carta mandaremos para el rey de los mambís.

Notas: La informante aclara que era el mismo marido, que le estaba haciendo una prueba. La informante también explica que le enseñaron la canción sus mayores y que se cantaba, de forma dialogada, por una mujer y un hombre. La cantaban en fiestas y también la representaban en la escuela.

TEXTO 1.C.30

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada por Esterlía Rodríguez Pérez, de 82 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- Si la mar fuera de tinta y las olas de papel,
- 2 yo le escribiera una carta a mi querido Manuel.
- Mañana me voy pa Francia, mande usted lo que queréis.
- 4 - Que le llevara una carta a mi querido Manuel.
- Deme la señal señora, que la quiero conocer.
- 6 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- La señal que usted me ha dado, su marido muerto es
- 8 y me ha dado un testamento: que me case con usted.
- Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré,
- 10 el casarme con usted, el casarme con usted.
- Estos tres hijos que tengo toditos los repartiré:
- 12 Uno para su tía Juana y el otro a su tía Inés,
- y el varoncito que tengo en la guerra lo pondré.
- 14 Adonde murió su padre, que muera su hijo también.

TEXTO 1.C.31

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana embarco pa Francia, mande usted lo que queréis.
- Mandaremos una carta al conde de don Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- 6 - La señal que usted me ha dado, su marido muerto es,
- que lo mataron en Francia en la puerta de un café.
- 8 - Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
- y si a los ocho no viene a monja me meteré,
- 10 y los tres hijos que tengo, todos los repartiré:
- una a su tía Juana y otra a su tía Inés,
- 12 y la más chiquirritica, con ella me quedará.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. La informante hace un inciso mientras canta y aclara que el conde don Manuel era el esposo de Catalina.

TEXTO 1.C.32

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Fidela Maceo Fuentes, de 90 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana me voy pa Francia, mande usted lo que queréis.
 - Que me le lleve una carta al señor de don Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
 - Es un hombre alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- 6 - La seña que usted me ha dado: que me case con usted.
 - Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré.
- 8 Le he esperado cuatro años, lo esperaré cuatro más
y si a los ocho no viene a monja me meteré,

Notas: Se canta repitiendo los versos 1, 3, 4 y 9, así como los segundos hemistiquios de los versos 2, 5 y 6.

TEXTO 1.C.33

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Blanca Zoila Acosta Pons, de 67 años.
Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana me voy pa Francia, mande usted lo que querrá.
 - Si la mar fuera de tinta y las olas de papel
- 4 le mandaría una carta a mi querido Manuel.
 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
- 6 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
 - Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
- 8 Allí en Francia lo mataron en la puerta de un café.
 - Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
- 10 De las tres hijas que tengo, a dos las repartiré.
La mayor a su tía Juana, la menor a su tía Inés,
- 12 con la más chirriquitica, con ella me quedaré
para que me lave y planche y me haga de comer.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.34

Versión de Sagua de Tánamo (municipio de Sagua de Tánamo, prov. de Holguín) cantada por Ana Milagros Durán de la Cruz, de 47 años.
Recogida en Punta Gorda (municipio de Moa, prov. de Holguín) por Andrés Manuel Martín Durán el 13.10.01

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana me voy pa Francia, ¿qué es lo que quiere mandar?
 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que la quiero conocer.
 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- 6 - Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
Su marido lo mataron en la puerta de un café.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.35

Versión de Playa Fundadora, localidad hoy desaparecida (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) recitada por Encarnación "Nena" Oliveros Suárez, de 71 años.

Recogida en Cabacú (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

- Catalina, flor de Lima, flor de todo genovés,
- 2 mañana marchó pa Francia, mande usted lo que queréis.
- Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- 4 - Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- Mi marido es alto, rubio, viste y calza a lo francés.
- 6 - Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
Hace tiempo lo mataron en la esquina de un café.
- 8 Una señal me ha dejado: que me case con usted.
Cuatro años lo he esperado y tantos más lo esperaré,
- 10 y si a los ocho no llega, a monja me meteré.
Los cuatro hijos que tengo, todos los repartiré:
- 12 uno para doña Juana, otro para doña Inés,
y la más chiquitica, con ella me quedaré.
- 14 para que me vista y calza y me haga de comer.

TEXTO 1.C.36

Versión de Santa Rita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Esther La Rosa Romero, de 77 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Catalina, flor de Lima, flor de todo es y no es,
- 2 mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- 4 - Dame la señal señora pa poderlo conocer.
- Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- 6 - Por las señas que me ha dado su marido muerto es.
Su marido lo mataron en la puerta de un café.
- 8 Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré,
si a los ocho no viniese, a monja me meteré.
- 10 - No se meta usted a monja, yo le haré la caridad.
- De las tres hijas que tengo, todas las regalaré:
- 12 una pa su tía Juana y otra pa su tía Inés.
Con la más chiquirritica, con esa me quedaré
- 14 para que me lave y planche y me dé de qué comer.

Notas: A pregunta del encuestador acerca del significado del segundo hemistiquio del primer verso, una de las mujeres presentes afirma lo siguiente: "Significa que Catalina era bonita, pero como era casada y su marido era un soldado que estaba en la guerra, era una flor para todos, pero no lo era porque ella no aceptaba ya que era casada, porque se preocupaba de saber de su esposo".

TEXTO 1.C.37

Versión de Santiago de Cuba cantada por Carlos Lambet Alcántara, de 75 años y natural de Jarahueca (municipio y prov. De Santiago de Cuba), y por Olga Risel Almenara, de 65 años y natural de El Cobre (municipio y prov. De Santiago de Cuba).

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 3.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta a mi querido Manuel.

- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
- 6 Allá en Francia lo mataron en la puerta de un café.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.38

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Silvia Aguilera Rivera, de 45 años, y María Victoria Labrada Peña, "Marivi", de 43.
 Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde de San Miguel.
- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo caché.
- Por la señal que me ha dado, su marido muerto es.
- 6 Allá en Francia lo mataron en la esquina de un café.
- Siete años lo he esperado y siete más lo esperaré,
- 8 si a los ocho no regresa, otra vez me casaré.

Variantes: Marivi canta las siguientes variantes: 2b) a mi querido Manuel; 4b) viste y calza a lo francés;

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.39

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años.
 Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Por la señal que me ha dado su marido muerto es,
- 6 allí en Francia lo mataron en la puerta de un café.
- Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré
- 8 y si a los ocho no viene, de nuevo me casaré.
- Y estas tres hijas que tengo yo las repartiré:
- 10 una para su tía Juana y otra para su tía Inés;
- y con la más chirriquitica, con ella me quedaré
- 12 para que me lave y planche y me dé de qué comer.
- Y si así no lo hace, a palos la mataré.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.40

Versión de La Güira (municipio de Contramaestre, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Noris Soler Rodríguez, de 70 años.
 Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué desea mandar usted.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.

- Deme la señal señora, para poder conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Su marido lo mataron en la puerta de un café.
- 6 Cuatro años lo he esperado y cuatro más lo esperaré,
si a los ocho no ha venido a monja me meteré.
- 8 De estas tres hijas que tengo, todas las repartiré:
una para tía Juana y otra para tía Inés;
- 10 y con la más chiquitica, con esa me quedaré.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.41

Versión de Arroyo Rico (municipio de Tercer Frente, prov. de Santiago de Cuba) recitada por Idalina Quintana Amaya, de 80 años.

Recogida en Maraón (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto, rubio, viste y calza a lo francés.
- Por la señal que me ha dado su marido muerto es.
- 6 La razón que él me ha dado es que yo me case con usted.
- Veinte años lo he esperado y veinte más lo esperaré,
- 8 y si a los veinte no viene, a monja me meteré.
- ¡Mal haya la señora, que se quiso defender!
- 10 - De las tres hijas que tengo yo las repartiré:
una para su tía Juana y otra para su tía Inés;
- 12 y con la más chiquitica, con esa me quedaré
para que me lave y planche y me dé de qué comer.

TEXTO 1.C.42

Versión de El Jobo (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Adela Fernández Rizo, de 57 años.

Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2004.

- Mañana me voy a Francia, dime qué queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
- Dame las señas, que lo quiero conocer.
- 4 - Él es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Ese hombre lo mataron allá en Francia
- 6 porque dio muerte a un aragonés.
- Esperaré dos años y si no regresa
- 8 a monja me meteré.
- Mi hija mayor se la doy a su tío doña Juana
- 10 y la otra se la doy a su tía doña Inés;
- con la más chica me quedo
- 12 para que me lave y planche y me tueste mi café.

Notas: Se canta repitiendo los segundos hemistiquios de los versos 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10 y 12.

TEXTO 1.C.43

Versión de Los Ñames (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Nancy Rodríguez Bustamante, de 55 años.

Recogida en Río Grande (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que vas mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para mi esposo Manuel.
 - Deme su señal señora, pa poderlo conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, que se me parece a usted.
 - Según la señal que me ha dado su esposo muerto es.
- 6 A él yo lo vi matar en la puerta de un café.
 - Siete años lo he esperado, siete más lo esperaré,
- 8 y si a los siete no ha llegado, con usted me casaré.
 - Estas tres hijas que tengo son las que me dan quehacer:
- 10 una pa su tía Juana y otra pa su tía Inés;
 - con la más chiquita me quedaré
- 12 pa que me lave y me planche y me haga lo que hacer.
 - Y si no lo sabe hacer a palos la mataré.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

TEXTO 1.C.44

Versión de Bayamita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Bernardina Álvarez Matamoros, de 53 años, y Aires Arias Álvarez, de 35. Son madre e hija.

Recogida en Bayamita por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué es lo que queréis mandar.
- 2 - Mandaremos una carta para el conde don Manuel.
 - Deme la señal señora, pa poderlo conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
 - Con la señal que me ha dado su marido muerto es.
- 6 Allá en Francia lo mataron en la puerta de un café.
 - Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
- 8 y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
 - De estas tres hijas que tengo, con una me quedaré.
- 10 Una le daré a su tía Juana y otra a su tía Inés,
 - y con la más chiquirritica, con esa me quedaré,
- 12 para que me lave y planche y me dé de que comer.
 - Y si no lo quiere hacer a palos la mataré.
- 14 - No se meta usted a monja, yo le daré qué comer,
 - que yo soy tu amado esposo y tú mi linda mujer.

Variantes: 12a) para que me vista.

Notas: Se canta repitiendo el verso 3.

TEXTO 1.C.45

Versión de Bayamita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Flora Mendoza Suárez, de 60 años.

Recogida en Bayamita por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- Mañana me voy pa Francia, qué quiere mandar usted.
- 2 - Mandaremos una carta al conde de san Miguel.

- Deme la señal señora, que lo quiero conocer.
- 4 - Mi marido es alto y rubio, viste y calza a lo francés.
- Con la seña que me ha dado su marido muerto es.
- 6 Cuando se estaba muriendo, me dijo que me case con usted.
- Cuatro años lo he esperado, cuatro más lo esperaré.
- 8 y si a los ocho no viene, a monja me meteré.
- No se meta usted a monja, yo le daré de comer.
- 10 - Con estas tres hijas que tengo, con esta me quedaré:
una pa su tía Juana, otra pa su tía Inés;
- 12 con la más chirriquitica, con esa me quedaré
pa que me lave y planche y me dé de que comer.
- 14 Y si no lo hace así a palos la mataré.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Además de los cuarenta y cinco textos anteriores, el corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Las señas del esposo* se completa con otras cuarenta y dos versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶², fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de la colección particular de Maximiano Trapero.

2. Delgadina (á-a)

Texto 2.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Marta Abreu de Estevez sin datos de fecha ni lugar. Publicada por William Milwitzky en "El viajero filólogo y la antigua España", en *Cuba y América*, XIX, nº 18, 1905, págs. 326-328. Reproducida en Mariscal 1996: 54 y Trapero-Esquenazi 2002: 168-169.

- ¡Pues, señor! Este era un rey, que tenía tres hijitas;
- 2 y la más chirriquitica Anguerina se llamaba.
- Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba:
- 4 cuando su madre venía, todito se lo contaba.
- Corran, todos mis vasallos! Enciérrenme esa Anguerina,
- 6 en el cuarto más oscuro, que está al lado de la cocina.
- ¡No me le den de comer, ni siquiera de beber!
- 8 Cuando pida de comer, huesos de carne salada:
- y cuando pida de beber, zumo de la retama.
- 10 - ¡Hermanita de mi vida! ¡dame un poco de agua!
- ¡que este pecho se me inflama, y la garganta se me abrasa!
- 12 - Hermanita yo no puedo, porque nuestro padre ha dicho
que me arranca el corazón y me da de puñaladas.

¹⁰⁶² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 108-137. Solo contabilizamos en este cómputo los textos completos inéditos del romance de *Las señas del esposo* que se dan a conocer en esta obra y no los fragmentos. Como se ha especificado en el capítulo anterior, no reproducimos dichas versiones para no engrosar innecesariamente el tamaño de esta tesis con textos de reciente publicación y cuya consulta es fácilmente accesible en la mayoría de bibliotecas públicas (criterio que emplearemos igualmente con las versiones inéditas del resto de temas del corpus romancístico cubano dadas a conocer en esta monografía). En *Romancero Tradicional y General de Cuba* se da además noticia de otra treintena más de versiones del tema de *Las señas del esposo* de las que sin embargo no se publica el texto.

- 14 - ¡Ay, madre! ¡Si eres mi madre! Dame un vasito de agua,
que este pecho se me inflama y la garganta se me abrasa.
- 16 - Anguerina, yo no puedo, porque tu padre me ha dicho
que me arranca el corazón y me da de puñaladas.
- 18 - ¡Padrecito de mi alma! ¡dame un vasito de agua!
¡que este pecho se me inflama, y la garganta se me abrasa!
- 20 - ¡Corran, todos mis vasallos! ¡lleven agua a esa Anguerina,
en el vasito de oro, y del agua cristalina! –
- 22 Al subir las escaleras, Anguerina estaba muerta;
y los ángeles del cielo repicaban las campanas;
- 24 la virgen del Rosario arreglaba la mortaja.

Variantes: 2a) y la más chirritica; esta es la forma en que se publica el hemistiquio en el artículo de la revista *Cuba y América*. Beatriz Mariscal aporta la variante “chirriquitica” en su *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 54, informando que este es el diminutivo que consta en el manuscrito original en el que se copió la versión, el cual forma parte de los papeles de William Milwitzky que se encuentran en el Yivo Institute de Nueva York (Mariscal añade que Samuel G. Armistead fue quien le proporcionó este manuscrito original). Edito la variante del manuscrito en el cuerpo de texto porque me parece más fiable que la editada por la revista (probablemente fruto de un error tipográfico); el diminutivo chirriquitica es habitual en las versiones orientales del romance, en cambio chirritica es un adjetivo extraño al español de las provincias orientales de Cuba y no se encuentra en otras versiones cubanas del tema.

Texto 2.C.2

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 80-81; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 121-122. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 169.

- Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,
2 y la más chiquirritica Angelina se llamaba.
Cuando su mamá iba a misa su papá la enamoraba,
4 cuando la mamá venía todo ella se lo contaba.
-
- Corran, corran mis criados, enciérrenme a Angelina
6 en el cuarto más oscuro que está junto a la cocina.
No me le den de comer, ni siquiera de beber;
8 y si pide de comer, huesos de carne salada,
y si pide de beber, el zumo de la retama.
-
- 10 - Mi hermanita, mi hermanita, tráeme un poquito de agua,
que el pecho se me abrasa y la garganta se me inflama.
- 12 - Angelina, yo no puedo, porque nuestro padre ha dicho
que me arranca el corazón y me da de puñaladas.
- 14 - Mamaíta de mi vida, tráeme un poquito de agua
porque el pecho se me abrasa, y la garganta se me inflama.
- 16 - Angelina, yo no puedo porque tu padre me ha dicho
que me arranca el corazón y me da de puñaladas.
- 18 - Papaíto de mi vida, tráeme un poquito de agua
porque el pecho se me abrasa y la garganta se me inflama.
- 20 - Corran, corran mis criados, llévenle agua a Angelina,
en el vasito de oro y del agua cristalina. -
- 22 Al subir las escaleras Angelina muerta estaba,
y los ángeles del cielo repicaban las campanas,
24 y la Virgen del Rosario preparaba la mortaja.

Texto 2.C.3

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, p. 82; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 123-124. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 170.

- Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chiquirritica Angarina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba,
4 y cuando ella venía todito se lo contaba.
La encerraron en un cuarto sin comer y sin beber.
.....
6 A los tres días siguientes Angarina en la ventana:
- Mi hermana, si eres mi hermana, dame un vasito de agua,
8 que este pecho se me quema y el corazón se me inflama.
- Mi hermana, tú eres hermana, mas no te puedo dar agua
10 porque no has querido hacer lo que tu padre mandaba.
.....
- Mi madre, si usted es mi madre, me dará una jarra de agua,
12 que este pecho se me quema y este otro se me abrasa.
.....
A los dos días de esto, le mandan dos jarras de agua,
14 y al subir las escaleras, Angarina muerta estaba.
La Virgen de los Remedios, haciéndole la mortaja,
16 los angelitos del cielo tocándole las campanas:
las campanas del infierno para padre, hermano y madre.

Texto 2.C.4

Versión recitada por una niña cubana sin datos de lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 84-85; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 126-128. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 171-172.

- Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chiquirritica Antolina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba,
4 y cuando ella venía todito se lo contaba.
El castigo que le dieron fue encerrarla en una torre;
6 no le dieron de comer, ni tampoco de beber.
Pasan días, pasan días, se asomó a una ventana
8 y vio a sus dos hermanas jugando a las blancas damas.
- Mi hermana, por ser hermana, dame un poquito de agua,
10 que este pecho se me quema, que este pecho se me abrasa.
- Anda pa allá, perra y sucia
12 que si el padre rey lo sabe la cabeza nos cortara. -
Pasan días, pasan días, se asomó a otra ventana
14 y vio a su madre la reina sentada en un cojín de plata.
- Mi madre, por ser mi madre, dame un poquito de agua,
16 que este pecho se me quema, que este pecho se me abrasa.
- Anda pa allá, perra y sucia
18 que hace un año y va pa dos que me has hecho mal casada. -
Pasan días, pasan días, se asomó a otra ventana
20 y vio a su padre el rey peinando sus blancas canas.
- Mi padre, por ser mi padre, dame un poquito de agua,
22 que este pecho se me quema, que este pecho se me abrasa.

- Ya te la alcanzo, Antolina, si me cumples la palabra.
 24 - Se la cumplo, padre rey, aunque sea de mala gana. -
 Mandó el rey a dos criados que le dieran dos copas de agua,
 26 una con copa de oro, otra con copa de plata.
 Al subir las escaleras, Antolina muerta estaba,
 28 y la Virgen desde el cielo todita la amortajaba,
 y los ángeles del cielo repicando las campanas.
 30 Los diablos en el infierno preparando las pailas
 para su padre y su madre y sus otras dos hermanas.

Notas: Poncet especifica que la informante cree haber aprendido la versión de una mujer española.

Texto 2.C.5

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 82-83; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 124-125. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 170-171.

- Pues señor, este era un rey, que tenía tres hijitas
 2 y la más chiquirritica, Ambarina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa, su padre la regañaba,
 4 porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
 Su padre la encerró un día en un cuarto muy oscuro,
 6 y al otro día Ambarina se asomó a una ventana
 y vio a su hermano bebiendo un vasito de agua.
 8 - Hermano, por ser hermano, dame tú un poquito de agua,
 que este pecho se me enciende, y voy a lanzar el alma.

 10 Al otro día Ambarina se asomó a una ventana

 - Vengan todos mis criados a traerle agua a Angarina,
 12 unos con jarros de plata y otros con jarros de China.

Variantes: 11b) Los editores posteriores a Poncet (probablemente al copiar la edición de Mirta Aguirre sin cotejar la de Poncet), sustituyeron el nombre de Angarina (que Poncet reprodujo en este hemistiquio en *El romance en Cuba*) por el de Ambarina, denominación con la que a la niña se la menciona anteriormente dos veces en el texto. Aunque sea razonable pensar que podría haber sido un error de edición de Poncet, dicho error podría también no ser tal y que ambos nombres, que conviven en la tradición oral para designar a la protagonista del romance, interfirieran entre sí y aparecieran juntos en una misma versión. Por ello, reproduzco el texto tal como originalmente fue publicado por Poncet en *El romance en Cuba*.

Versos 11 y 12) – Corran, corran mis criados a traerle agua a Ambarina
 en su tacita de oro y su platíco de China.

Notas: Poncet explica que a partir del verso 10 Angarina repetiría la misma secuencia y las mismas fórmulas dirigiéndose a la hermana, a la madrina, etc., pero no reproduce los versos correspondientes sino que los sustituye con puntos suspensivos.

Texto 2.C.6

Versión de La Habana cantada por unas niñas.

Recogida en La Habana por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada con música registrada en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 81-82 y 120; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, pp.130-131. Reproducida por Carlos A. Castellanos con versos añadidos en "El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba", p. 44; también reproducida en Mariscal 1996: 58 y Trapero-Esquenazi 2002: 172.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,

- 2 y la más chiriquitica, Angarina se llamaba.
 Un día estando comiendo que su padre la miraba:
 4 - Papaíta, estoy delgada porque estoy enamorada.
 - Corran, corran mis criados y enciérrenla en un cuarto:
 6 de beber, agua salada; de comer, migas de pan.
 - Hermanitas, hermanitas, demen un vaso de agua,
 8 que mi pecho ya se abrasa de la sed que me arrebata.
 - No podemos, Angarina, que mi padre nos matará.
 10 - Mamaíta, mamaíta, dame un vaso de agua
 que allá cerca está la fuente que me alivia de la sed. -
 12 Su padre que así la oyera a libertarla mandó;
 la niña ya se había muerto y el padre pronto murió.
 14 Angarina fue a la gloria, los ángeles la llevaban.
 El rey se fue a los infiernos los demonios lo acompañan.

Notas: Reproducimos el texto que publicara Carlos A. Castellanos (sin mencionar a Chacón como colector) en su artículo “El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba”, idéntico al que diera a conocer Chacón en “Romances tradicionales en Cuba” pero con un verso más, el décimo, que Chacón editó en puntos suspensivos. Probablemente, dada la amistad que unía a ambos, Chacón facilitaría a Castellanos para la redacción de su artículo una versión más completa, que el propio informante podría haberle proporcionado con posterioridad a la publicación de “Romances tradicionales en Cuba”. En el artículo de Castellanos se aporta el dato de que las informantes son una niñas. Respecto al tema de *Delgadina* Castellanos informa que en Cuba los nombres de Antolina, Ambarina, Angarina y Delgadina se utilizarían en este romance como sinónimos. Maximiano Trapero y Martha Esquenazi reparan que los textos reproducidos por Chacón y Castellanos son prácticamente idénticos y han de proceder del mismo informante. En cambio no advierten que ocurre lo mismo con el texto que editamos a continuación (2.C.7)

Variantes. En el texto publicado por Chacón se observan las siguientes variantes:

2a) chiriquitica; 10) - Mi madre /

Texto 2.C.7

Versión de Camagüey cantada por unas niñas.

Recogida en Camagüey por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada con música registrada en “Romances tradicionales en Cuba”, pp. 82-83 y 120, y en *Ensayos de Literatura cubana*, pp.131-132. Reproducida por Carlos A. Castellanos con variantes en “El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba”, pp. 44-45; también reproducida en Mariscal 1996: 59 y Trapero-Esquenazi 2002: 172-173.

- Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,
 2 y la más chiriquitica, Angarina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba,
 4 y cuando su madre volvía, todito se lo contaba.
 - Corran, corran mis criados, y enciérrenme a Angarina
 6 en el cuarto más oscuro que da para la cocina,
 no le den de comer ni tampoco de beber

 8 - Hermanita, si eres mi hermana, me darás un vasito de agua,
 que este pecho se me abrasa y este corazón se inflama.
 10 - Hermanita, yo te lo diera, pero padre el rey no quiere.
 - Mamaíta, si eres mi madre, me darás un vasito de agua,
 12 que este pecho se me abrasa y este corazón se me inflama.
 - Hija mía, yo te lo diera, pero tu padre, el rey, no quiere.-

 14 A los cuatro días siguientes, Angarina muerta estaba,
 y los ángeles del cielo repicaban las campanas.
 16 En el cuarto del reicito, los diablos con los diablitos;

en el cuarto de Angarina, los ángeles y serafines.

Variantes: El texto fue reproducido con mínimas variantes por Carlos A. Castellanos en su artículo "El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba", aunque sin atribuir a Chacón su recolección. Como del anterior texto 2.C.6, probablemente, y dada la amistad que unía a ambos, Chacón facilitaría a Castellanos para la redacción de su artículo una versión con el aparato completo de variantes discursivas no detalladas en "Romances tradicionales en Cuba". De hecho, Beatriz Mariscal dio a conocer otras variantes distintas, de las que Chacón habría dado cuenta posteriormente en carta enviada a Menéndez Pidal el 15.6.1914.

Las variantes reproducidas por Castellanos fueron las siguientes:

2a) chirriquitica; 10b) pero el rey padre no quiere; 13b) pero el rey así no quiere; 14a) A los cuatro días siguientes; 16b) los diablos y los diablitos; 17b) los ángeles y querubines.

Las variantes que dio a conocer Beatriz Mariscal: 3b) "un joven la enamoraba"; el final del texto presentaría como variante un verso más, que sería el nº 18:

18 Corran, corran, mis criados, el que llegue más primero se llevará una corona.

Obsérvese que la variante del hemistiquio 3b cambiaría completamente el romance, pues desaparecería de forma explícita el tema del incesto, y tanto el conflicto familiar como el desmesurado castigo a la hija serían consecuencias de ser cortejada por un joven no deseado por su padre, el rey (si bien, también podría entenderse que la razón de la ira paterna son los celos). La variante modifica de forma relevante la versión convirtiéndola en una del subtipo que he denominado "censurado" (v. el capítulo VIII.4.9 de esta tesis), por lo que he editado como texto diferente la versión con dicha variante (numerándolo como 2.C.12).

Notas: se canta repitiendo los hemistiquios pares de los versos 10 y 13. En el artículo de Castellanos se aporta que el dato de que las informantes son una niñas.

Texto 2.C.8

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, p. 50. Reproducida en Mariscal 1966: 62 y Trapero-Esquenazi 2002: 175.

- Pues señores este era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chiquitica Angarina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.
4 - Angarina, Angarina, tú serás mi prenda amada. -
Cuando su madre venía todito se lo contaba.
6 Cuando su padre lo supo le dijo así a sus criados:
- Corran, corran los criados a encerrar a Angarina
8 en el cuarto más oscuro, en el de las siete llaves.
- Criadita, criadita dame un poquito de agua
10 la vida la tengo seca y el alma traspasada.
Mamaíta, mamaíta dame un poquito de agua
12 la vida la tengo seca y el alma traspasada.
- Papaíto, papaíto dame un poquito de agua
14 la vida la tengo seca, y el alma traspasada.
- Porque no hiciste caso lo que tu padre mandaba.
16 - Primero quiero la muerte que ser su esposa amada.-
La Virgen del Rosario preparándole la cama
18 y los ángeles del cielo repicando las campanas.

Texto 2.C.9

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano I*, p. 49, junto a la partitura (la nº 125). Reproducida en Mariscal 1996: 63 y Trapero-Esquenazi 2002: 155.

Pues, señor, este era un rey que tenía tres hijitas
 2 y la más chirriquitica Ambarina se llamaba.
 Cuando su mamá iba a misa su papá la regañaba;
 4 cuando su mamá volvía todito se lo contaba.
 Hasta que llegó un día en que el señor rey la oyó;
 6 la encerró en un cuarto oscuro sin comer y sin beber.
 - Soldaditos, soldaditos, demen un poco de agua,
 8 que este pecho se me enciende y el corazón se me abrasa.
 - Ay, niñita, ay, niñita yo no se la puedo dar
 10 que si el señor rey me ve me mandará a matar.

[La misma súplica se dirige a la madre, las hermanas, los animalitos que cruzan, etc...]

- Papaíto, papaíto dame un poquito de agua,
 12 que este pecho se me enciende y el corazón se me abrasa.
 - Corran, corran mis vasallos a darle agua a Ambarina
 14 en el vasito de plata y el plato de cristal. –
 Al darle agua a Ambarina, Ambarina se murió
 16 y los ángeles del cielo la lloraban, la lloraban.

Notas: Alzola especifica que era una nana, lo que explicaría que una parte del texto se cantara y otra fuera contado en prosa, así como la peculiaridad del número indeterminado de personajes a los que Delgadina pide ayuda (en función del tiempo que tardara el niño en dormirse), pudiendo alargarse el romance a discreción, como los cuentos de nunca acabar.

Texto 2.C.10

Versión de Camagüey (prov. Camagüey), cantada por la familia de Susana Redondo de Feldman.

Recogida en Camagüey por Susana Redondo de Feldman sin datos de fecha. Publicada por Susana Redondo de Feldman en "Romances viejos en la tradición popular cubana", p. 369, sin registrar música. Reproducida en Mariscal 1996: 64 y Trapero-Esquenazi 2002: 176.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas
 2 y la más chirriquitica Angarina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba
 4 - Angarina, Angarina, tú serás mi bien amada. –
 Cuando su madre venía todito se lo contaba;
 6 cuando su padre lo supo les dijo así a sus criados:
 - Corran, corran los criados a encerrar a Angarina
 8 en el cuarto más oscuro en el de las siete llaves.
 - Criadita, criadita dame un poquito de agua,
 10 la vida la tengo seca y el alma traspasada.
 - Mamaíta, mamaíta dame un poquito de agua,
 12 la vida la tengo seca y el alma traspasada.
 - Hija, yo te la daría con el corazón y el alma,
 14 pero si tu padre se entera a ti y a mí nos matara.
 - Papaíto, papaíto dame un poquito de agua,
 16 la vida la tengo seca y el alma traspasada.
 - ¿Por qué no hiciste caso lo que tu padre mandaba?
 18 - Primero quiero la muerte que ser tu esposa amada. –
 Pasan días, pasan días sin comer y sin beber
 20 y Angarina se moría por los caprichos del rey.
 La Virgen del Rosario preparábale la cama,
 22 y los ángeles del cielo repicaban las campanas.

Texto 2.C.11

Versión de Santiago de Cuba recitada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, pp. 633-636. Reproducida en Mariscal 1996: 60-61 y Traperro-Esquenazi 2002: 173-174.

Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,
2 y la más chiquirritica Delgadina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa su padre la galanteaba;
4 cuando su madre volvía, Delgadina lo contaba.
Estando una vez en la mesa su padre la contemplaba,
6 y la niña admirada le habló así a su padre:
- Padre, ¿por qué así miráis a vuestra hija la cara?
8 - Niña, porque vas a ser mi querida enamorada.
- Ni que Dios lo permita ni la Virgen adorada,
10 que sea mujer de mi padre y madrastra de mis hermanas.
- Corran, corran mis criados a encerrar a Delgadina,
12 en el cuarto más oscuro, más allá de la cocina.-
Pasaron días, pasaron días, pasaron siete semanas,
14 y se asoma Delgadina a una ventana muy alta,
y ve a su padre paseando de una sala a otra sala.
16 - Papacito, si es mi padre, deme una poquita de agua,
que el corazón me lo pide y el alma me lo llama,
18 y cuando salga de aquí, yo seré su fiel esclava.
- Delgadina, hija querida, yo el agua te daré,
20 pero con la condición de que serás mi mujer.
- Ni que Dios lo permita ni la Virgen adorada,
22 que sea mujer de mi padre y madrastra de mis hermanas.-
Se quita Delgadina muy triste y desconsolada,
24 con las lágrimas que echaba, ella su sala regaba,
con el pelo que tenía, ella su sala barría.
26 Pasaban días, pasaban días, pasaron siete semanas,
y se asoma Delgadina a una ventana muy alta,
28 y ve a su madre paseando de una sala en otra sala.
- Mamacita, si es mi madre, deme una poquita de agua,
30 que el corazón me lo pide y el alma me lo llama,
y cuando salga de aquí yo seré su fiel esclava.
32 - Delgadina, hija querida, no te puedo dar el agua,
que si tu padre me ve me mata a puñaladas.-
34 Se quita Delgadina muy triste y desconsolada,
con las lágrimas que echaba ella su sala regaba,
36 con el pelo que tenía ella su sala barría.
Pasaban días, pasaban días, pasaron siete semanas,
38 y se asoma Delgadina a una ventana muy alta,
ve a sus hermanas tejiendo con rico hilo de plata.
40 - Hermanas, si son mis hermanas, denme un poquito de agua,
que el corazón me lo pide y el alma me lo llama,
42 y cuando salga de aquí, yo seré su fiel esclava.
- Quítate de ahí, Delgadina, Delgadina falsa y mala,
44 que no quisiste hacer lo que tu padre mandaba. -
Se quita Delgadina muy triste y desconsolada,
46 con las lágrimas que echaba ella su sala regaba,
con el pelo que tenía ella su sala barría.
48 Pasaban días, pasaban días, pasaron siete semanas,

- y se asoma Delgadina a una ventana muy alta,
 50 y vuelve a ver a su padre de una sala en otra sala.
 - Papacito, si es mi padre, deme una poquita de agua,
 52 que el corazón me lo pide y el alma me lo llama,
 y cuando salga de aquí yo seré su enamorada.
 54 - Corran, corran mis vasallos a darle agua a Delgadina,
 en la copa de cristal y en el platito de China.-
 56 Cuando el agua le llevaron muertecita estaba ya.
 Dios maldiga a sus hermanas y lo mismo a su papá.
 58 En la cama de mi madre, ángeles y serafines,
 en la cama de mis hermanas, cucarachas y ratones
 60 y en la cama de mi padre, el diablo con sus doblones.

Notas y variantes: En *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet se incluyen las siguientes anotaciones:

20b: Debe sustituirse [mujer] por enamorada; 36b: ¿enjugaba?; 46b: *idem*.

Creo que son ultracorrecciones de Poncet para normalizar la rima por lo que edito tal como aparece en la copia proporcionada a Pidal y que probablemente copiara a posteriori Carolina Poncet. Edito el texto que publicó Beatriz Mariscal, quien consultó la versión del Archivo Menéndez Pidal.

La informante aprendió el romance siendo niña.

Texto 2.C.12

Versión de Camagüey cantada por unas niñas.

Recogida en Camagüey por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha.

Las variantes que dan pie a que lo editemos como texto autónomo del texto 2.C.7 (al respecto v. *supra* el apartado variantes que acompaña al texto 2.C.7), que figuran en carta de Chacón a Menéndez Pidal fechada el 15 de junio de 1914, fueron dadas a conocer por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p.59.

- Pues señor, este era un rey que tenía tres hijitas,
 2 y la más chirriquitica, Angarina se llamaba.
 Cuando su madre iba a misa, un joven la enamoraba,
 4 y cuando su madre volvía, todito se lo contaba.
 - Corran, corran mis criados y enciérrenme a Angarina
 6 en el cuarto más obscuro que da para la cocina,
 no le den de comer ni tampoco de beber
 8 - Hermanita, si eres mi hermana, me darás un vasito de agua,
 que este pecho se me abrasa y este corazón se inflama.
 10 - Hermanita, yo te lo diera, pero el rey padre no quiere.
 - Mamaíta, si eres mi madre, me darás un vasito de agua,
 12 que este pecho se me abrasa y el corazón se me inflama.
 - Hija mía, yo te lo diera pero el rey así no quiere.-
 14 A los nueve días siguientes, Angarina muerta estaba,
 y los ángeles del cielo repicaban las campanas.
 16 En el cuarto del reicito, los diablos y los diablitos;
 en el cuarto de Angarina, los ángeles y serafines.

Variantes: 2a) chirriquitica; 10b) pero el rey padre no quiere; 13b) pero el rey así no quiere; 14a) A los cuatro días siguientes; 16b) los diablos y los diablitos; 17b) los ángeles y querubines.

Según Mariscal el final del texto presentaría como variante un verso más, que sería el nº 18 (si bien no encajaría en este lugar en un desarrollo lógico de la intriga):

- 18 Corran, corran, mis criados, el que llegue más primero se llevará una corona.

Texto 2.C.13

Versión de Santiago de Cuba cuyo informante fue una negrita costurera.
Recogida en Santiago de Cuba por Carlos A. Castellanos hacia 1919. Publicada sin registrar música en “El tema de Delgadina en el folk-lore de Santiago de Cuba”, pp. 45-46.

[Érase un hombre casado que tenía una hija muy bonita que se llamaba Delgadina. Cuando su madre salía su padre la enamoraba y cuando su mamá venía Delgadina todo se lo contaba; porque ella no quería enamoretas de su papá.

El papá vista la oposición de Delgadina la encerró en un cuarto oscuro al pie de la cocina y sin comer ni beber.

A los pocos días pasó el hermanito y díjole Delgadina:]

- Hermanito, hermanito dame una poquita de agua
2 que cuando yo salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
- Hermanita, hermanita yo no te la puedo dar
4 porque si papá me ve, juro que me ha de matar.

[Pasó luego la madre y Delgadina hízole los mismos ruegos que a su hermano, ruegos que se extendieron a su abuela y a un criado, recibiendo siempre la misma respuesta:]

- yo no te la puedo dar
6 porque si el Rey me ve juro que me ha de matar.

[Ya estaba Delgadina agonizando cuando el padre acertó a pasar por ahí aunque ya tarde, dejando oír, Delgadina, las mismas súplicas:]

- Papaíto, papaíto dame una poquita de agua
8 que cuando salga de aquí yo seré tu enamorada.
.....
que cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
10 - Corran, corran mis vasallos a darle agua a Delgadina,
en el cuarto más oscuro que está al pie de la cocina.

[En esto le dan agua a Delgadina, la sacan en una camilla, la ponen en una habitación y dice, ya en brazos de la muerte:]

- 12 En la cama de mi madre ángeles y serafines,
y en la cama de mi padre los diablos y los demonios,
14 cucarachas y ratones.

Texto 2.C.14

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Orlai Merencio Suárez, de 33 años.
Recogida en Baracoa por Gabriel Cubillo Cuesta y Andrés Manuel Martín Durán el 17.9.2000.
Publicada por Andrés Manuel Martín Durán en “Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana” (2001): 160; reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 189-190.

- Un padre tenía tres hijas a las cuales adoraba
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
Cuando su mamá iba a fiesta su padre la enamoraba.
4 - Papá, eso sí que no,
soy contraria a mi madre, madrastra de mis hermanas.
6 - Corran, corran mis vasallos encierren a Delgadina
en aquel cuartito oscuro, miren, allí en la cocina,
8 y si pide de beber, delen agua empozada,
y si pide de comer, delen sardinas saladas. —
10 Subo al primer escalón donde allí mi hermana estaba:
- Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,

12 que traigo la vida seca y el alma destrozada,
y después que me la tome yo seré tu negra esclava.
14 - Hermanita Delgadina, yo no te puedo dar agua
porque si papá lo ve me traspasa con la espada. –
16 Subo al segundo escalón donde allí mi madre estaba:
- Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
18 pues traigo la vida seca y el alma destrozada,
y después que me la tome yo seré tu negra esclava.
20 - Marcha de aquí, Delgadina, sinvergüenza y descarada,
porque no quisiste hacer lo que tu padre ordenaba.
22 Si esta aguja fuera espada yo te la traspasaría. –
Subo al tercer escalón donde allí mi padre estaba:
24 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
pues traigo la vida seca y el alma destrozada,
26 y después que me la tome yo seré tu enamorada.
- Corran, corran, mis vasallos, denle agua a Delgadina
28 en aquel vasito de oro, mírenla, allí en la cocina. –
Y cuando se lo tomó Delgadina cayó muerta.
30 La cama de sus hermanas eran ratas y ratones.
La cama de su mamá eran espina, espinones,
32 y la cama Delgadina eran jardines y flores.
La cama de su papá eran diablos y diablones.

Texto 2.C.15

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa Bonachea, de 77 años y María Ofelia López Mesa, de 52 años (madre e hija).
Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

Pues señores era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chiquirritica Delgadina se llamaba.
Cuando su padre iba a misa su madre la regañaba.
4 Cuando su padre llegaba todito se lo contaba.
- Corran, corran mis vasallos encierren a Delgadina
6 en la torre más oscura, más lejos de la cocina. -
- Hermanitas, hermanitas, dadme un poquito de agua,
8 que cuando salga de aquí yo seré su fiel esclava.
- Delgadina, Delgadina, no te la podemos dar
10 porque si papá se entera a palos nos va a matar.
- Mamaíta, mamaíta, dame un poquito de agua,
12 que cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
- Delgadina, Delgadina, yo no te la puedo dar
14 porque si papá se entera a palos me va a matar.
- Papaíto, papaíto, dame un poquito de agua
16 que el corazón se me abrasa.
- Corran, corran, mis vasallos, denle agua a Delgadina
18 en la copa de oro puro del agua más cristalina. -
Al subir las escaleras Delgadina agonizaba.
20 Las campanas de la iglesia ellas solas repicaban.

Texto 2.C.16

Versión de Baracoa (prov. Guantánamo), cantada por Kania Oña Rodríguez, de 30 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 2.9.01

Un hombre tenía tres hijas tan bonitas como flores
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.

- Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.
 4 Cuando su madre iba al mercado, su papá la cortejaba.
 - Delgadina, Delgadina, yo quiero que seas mi amada.
 6 - No padre, padrecito mío, yo no puedo ser tu amada
 porque si mamá se entera me dará una azotada.
 8 - Corran, corran mis vasallos encierren a Delgadina
 en aquel cuartito oscuro más allá de la cocina. –
 10 Cuando su mamá volvió preguntó por Delgadina
 y su padre le contestaba: - Está encerrada en la cocina
 12 por no querer hacer lo que su padre quería. –
 Sube al primer escalón donde allí su hermana estaba:
 14 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua
 y después que me la tome yo seré tu fiel esclava.
 16 - Hermanita Delgadina, yo no puedo darte el agua
 porque si papá me ve, me dará una azotada. –
 18 Subió al segundo escalón donde allí su madre estaba:
 - Mi madre, por ser mi madre, me dará un vaso de agua
 20 y después que me la tome yo seré su fiel esclava.
 - Delgadina, Delgadina, yo no puedo darte el agua
 22 porque si tu padre me ve, me dará una azotada. -
 Sube al tercer escalón donde allí su abuela estaba:
 24 - Mi abuela, por ser mi abuela, me dará un vaso de agua
 y después que me la tome yo seré su fiel esclava.
 26 Delgadina, chiquitica, yo no puedo darte el agua
 porque si tu padre me ve, me dará una azotada. -
 28 Sube al cuarto escalón donde allí su padre estaba:
 - Mi padre, por ser mi padre, me dará un vaso de agua
 30 y después que me la tome yo seré su enamorada.
 - Corran, corran, mis vasallos, den agua a Delgadina
 32 en aquel vasito de oro que está en la cocina. -
 Cuando Delgadina tomó el agua enseguida cayó muerta.

Notas: La informante la canta repitiendo los versos 1, 2, 8, 9, 10, 30 y 32.

Texto 2.C.17

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- Un rey tenía tres hijas más lindas que el oro y la plata fina
 2 y la más chiquita de ellas se llamaba doña Blanca.
 - Ven acá mi hija querida, la hija más estimada,
 4 que mañana al mediodía tú serás mi enamorada.
 - No lo permita mi Dios ni la Virgen soberana
 6 ser contraria de mi madre, madrastra de mis hermanas. –
 El rey que oyó toda esa prosa en un cuarto la encerró
 8 y le daba de comer, la carne del ciervo salada,
 y le daba de beber, el zumo de la retama.
 10 La niña seca de sed se arrimó a una ventana.
 Vio a sus dos hermanitas jugando al oro y la plata.
 12 - Hermanita, hermana mía, tráiganme un vaso de agua
 que de la sed que yo tengo a Dios le encomiendo el alma.
 14 - Anda, soa perra traidora, maldita y desvergonzada,

- ¿por qué no quisiste hacer lo que mi padre mandaba?. -
- 16 La niña seca de sed se arrimó a otra ventana.
Vio a su madre la reina peinando sus blancas canas.
- 18 - Mamacita, madre mía, tráiganme un vaso de agua,
que de la sed que yo tengo a Dios le encomiendo el alma.
- 20 - Anda, soa perra traidora, maldita y desvergonzada,
- ¿por qué no quisiste hacer lo que tu padre mandaba?.-
- 22 La niña seca de la sed se arrimó a una balandra.
Vio a su padre el delmón sentado en silla de oro.
- 24 - Papacito, padre mío, tráigame un vaso de agua
que mañana al mediodía yo seré su enamorada.
- 26 - Corran, corran, mis batalllos, tráiganle agua a doña Blanca.
No le traigan en el de oro ni tampoco en el de plata.
- 28 Tráiganle en el de cristal que se le refresque el alma. -
Cuando el agua llegó doña Blanca está firmada.
- 30 En el costado derecho tiene una carta sellada.
con un letrado que dice, con un letrado que habla:
- 32 “por aquí se sube al cielo.
En lo más alto del cielo está mi silla preparada
- 34 y en lo más infierno del mundo mi padre tiene la cama”.

Notas: La informante no reconoció la naturaleza satánica del padre. Al preguntarle qué era un delmón respondió: “sería un apellido. Una se lo aprende y a veces no sabe lo que dice.” Con respecto al final del verso 29, “firmada” es claramente una deturpación que sustituye al término “finada”. Es probable que la informante, para quien “finada” seguramente no fuera comprensible, haya relacionado “firmada” con la “carta sellada” que aparece en el verso siguiente.

Texto 2.C.18

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Zaida Flores Aguirre, de 27 años.
Recogida en Acueducto (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Un padre tenía tres hijas, las tres lindas como flores
- 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de comer su padre la enamoraba.
- 4 A la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Padrecito, padrecito, eso sí que no lo hago
- 6 ser contraria de mi madre y madre de mis hermanas.
- Corran, corran mis vasallos encierren a Delgadina
- 8 en aquel cuartito oscuro más allá de la cocina.
Si le piden de comer, delen sardinas saladas.
- 10 Si le piden de beber, delen agua estancada. –
Sube al primer escalón donde allí su hermana estaba:
- 12 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada.
- 14 Después que yo me la tome yo seré tu fiel esclava.
- Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
- 16 porque si papá me ve me traspasa con su espada. –
Sube al segundo escalón donde su otra hermana estaba:
- 18 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada.
- 20 Después que yo me la tome yo seré tu fiel esclava.
Delgadina, Delgadina, no te puedo dar el agua
- 22 porque si papá me ve me traspasa con su espada. -

Sube al tercer escalón donde allí su madre estaba:
 24 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
 que traigo la vida seca y el alma destrozada.
 26 Después que yo me la tome yo seré tu fiel esclava.
 - Largo de aquí, maldita y desconsiderada,
 28 que no quisiste hacer lo que tu padre mandaba.
 Si esta aguja fuera espada yo te la traspasara. -
 30 Sube al cuarto escalón donde allí su padre estaba:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 32 que traigo la vida seca y el alma destrozada.
 Después que yo me la tome, yo seré tu enamorada.
 34 - Corran, corran, mis vasallos, delen agua a Delgadina
 en el vasito de oro, de las aguas cristalinas. -
 36 Delgadina tomó el agua y al instante quedó muerta.
 La cama de sus hermanas eran ratas y ratones.
 38 La cama de su madre, espinas y espinones.
 La cama de su padre eran fieras y leones
 40 y la cama de Delgadina eran jazmines y flores.

Texto 2.C.19

Versión de Manglito (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo). Informante: Middalia Hernández Lores, de 43 años.

Recogida en Manglito en septiembre de 2003 por Virgen Rodríguez Lores, quien la envió a Andrés Manuel Martín Durán el 29.9.2001.

Un padre tenía tres hijas, las tres lindas como rosas
 2 y la más chiquirritica Delgadina se llamaba.
 A la hora de comer su padre la enamoraba,
 4 a la hora de dormir su padre la conquistaba.
 - Delgadina, Delgadina, yo quiero que seas mi amada.
 6 - Padre, eso sí que no, no se lo permito a nadie
 ser contraria a mi madre, madrastra de mis hermanas.
 8 - Corran, corran mis vasallos a llevarse a Delgadina
 para aquel cuartito oscuro más allá de la cocina. -
 10 - Tiíta, tiíta mía, dame un poquito de agua
 que cuando salga de aquí a mi Dios le entrego el alma.
 12 - Sobrina mía Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si el diablo se entera me traspasa con su espada.
 14 - Hermanito, hermanito, dame un poquito de agua
 que cuando salga de aquí a mi Dios le entrego el alma.
 16 - Hermana mía Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si papá lo sabe, me traspasa con su espada.
 18 - Abuelita, abuela mía, dame un poquito de agua
 que cuando salga de aquí a mi Dios le entrego el alma.
 20 - Nieta mía Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si satán lo sabe, me traspasa con su espada.
 22 - Madrecita, madre mía, dame un poquito de agua
 que cuando salga de aquí a mi Dios le entrego el alma.
 24 - Hija mía Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si lo sabe me traspasa con su espada.
 26 - Papacito, padre mío, dame un poquito de agua
 que cuando salga de aquí yo seré tu fiel amada.
 28 - Corran, corran, mis vasallos a darle agua a Delgadina
 en aquel vasito de agua de la fuente cristalina. -
 30 Cuando los vasallos fueron Delgadina ya expiraba

- Los angelitos cargando, la Virgen sola lloraba.
 32 La cama de su mamá eran ratas y ratones.
 La cama de su papá eran rayos y centellas.
 34 La cama Delgadina eran jardines y flores.

Texto 2.C.20

Versión de Santa María (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Ena Matutes Azahares, de 25 años.

Recogida en Boca de Miel (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 4.10.2001.

- Un padre tenía tres hijas a las cuales adoraba
 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
 Cuando su madre iba a fiesta su padre la enamoraba.
 4 Cuando su madre venía ella todo lo contaba.
 - Padre, eso sí que no, que me hagan mil tajadas.
 6 Eso es traición a mi madre, maltratar a mis hermanas.
 - Corran, corran, mis corsarios, encierren a Delgadina
 8 en aquel cuartito oscuro más detrás de la cocina.
 Y si pide de comer, delen sardinas saladas.
 10 y si pide de beber, delen agua de calzada. –
 Sube al primer escalón donde allí su madre estaba:
 12 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
 la vida la traigo seca y el alma destrozada,
 14 y después que me la beba yo seré tu fiel esclava.
 - Delgadina, chiquitica, chiquitica y descarada,
 16 yo no puedo darte el agua
 porque si tu padre ve me traspasa con su espada. –
 18 Sube al segundo escalón donde allí su hermana estaba:
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
 20 la vida la traigo seca y el alma destrozada,
 y después que me la beba yo seré tu fiel esclava.
 22 - Delgadina, chiquitica, chiquitica y descarada,
 yo no puedo darte el agua
 24 porque si tu padre ve me traspasa con su espada. –
 Sube al tercer escalón donde allí su hermana estaba:
 26 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
 la vida la traigo seca y el alma destrozada,
 28 y después que me la beba yo seré tu fiel esclava.
 - Delgadina, chiquitica, chiquitica y descarada,
 30 yo no puedo darte el agua
 porque si tu padre ve me traspasa con su espada. –
 32 Sube al cuarto escalón donde allí mi padre estaba:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 34 la vida la traigo seca y el alma destrozada,
 y después que me la beba yo seré tu enamorada.
 36 - Corran, corran, mis vasallos, delen agua a Delgadina
 de la jarra cristalina y de aquel vasito de oro. –
 38 Y después que le han traído el agua Delgadina muerta estaba
 porque no quiso hacer lo que su padre ordenara.
 40 La cama de sus hermanas era espiga y espigones.
 La cama de su mamá eran ratas y ratones.
 42 La cama de su papá eran diablos y diablones.
 Y la cama Delgadina eran jardines y flores.

Texto 2.C.21

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Yannara Ordúñez César, de 20 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

- Era un rey que tenía tres hijas a las cual él adoraba
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de cenar su padre la enamoraba.
4 A la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Corran, corran mis vasallos, encierren a Delgadina
6 en aquel cuartito oscuro más allá de la cocina
y si pide de comer, delen sardinas saladas.
8 y si pide de beber, delen agua acorralada. –
Sube al primer escalón donde allí su hermana estaba:
10 - Hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada
12 y después que me la tome yo seré tu fiel esclava.
- Delgadina, Delgadina, yo no te puedo dar agua
14 porque si papá me ve me atraviesa con su espada. –
Sube al segundo escalón donde su otra hermana estaba:
16 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
y después que me la tome yo seré tu fiel esclava.
18 - Delgadina, Delgadina, yo no te puedo dar agua
porque si papá me ve me atraviesa con su espada. –
20 Sube al tercer escalón donde allí su madre estaba:
- Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
22 y después que me la tome yo seré tu fiel esclava.
- Delgadina, Delgadina, sinvergüenza descarada,
24 si esta aguja fuera una espada yo te la traspasaría. -
Sube al cuarto escalón donde allí su padre estaba:
26 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua
y después que me la tome yo seré tu enamorada.
28 - Corran, corran, mis vasallos, delen agua a Delgadina
en aquel vasito de oro que está allí en la cocina. –
30 Cuando Delgadina la tomó ella cayó muerta al suelo.
La cama de sus hermanas eran tablas y tablones.
32 La cama de su madre eran ratas y ratones.
La cama de su padre eran diablos y diablones
34 y la cama de Delgadina eran rositas y espinas.

Notas: El término “cenar” que aparece en el verso 3 es rarísimo en Cuba. Después del mediodía los cubanos “almuerzan” y por la noche “comen”. La informante lo canta repitiendo los versos 15 y 20.

Texto 2.C.22

Versión fragmentaria de Cañete (municipio de Moa, prov. de Holguín), cantada por Yalié Reinosá Reinosá, de 23 años.
Recogida en Cañete por Andrés Manuel Martín Durán el 23.10.2001.

- Pues señores era un rey que tenía tres hijitas
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
Su madre viajaba a Francia, su padre la enamoraba.
4 Cuando su madre venía todito se lo contaba.
Cuando su padre lo supo, Delgadina fue encerrada
6 en un cuarto muy oscuro más allá de la alborada.
- Hermanita, hermana mía, dame un vasito de agua,

8 que después que me la tome

[La hermana no le dio el agua, entonces ella se lo pide a la mamá, que tampoco se la da, y entonces es cuando se la pide al papá y le dice que va a ser la enamorada]

- Ay papaíto, padre mío, dame un poquito de agua,
- 10 que después que me la tome yo seré tu enamorada.
- Corran, corran, mis vasallos, traiganle agua a Delgadina,
- 12 en su tacita de oro agua de la cristalina. –
- Delgadina tomó el agua y allí mismo cayó muerta
- 14 y los pájaros del monte corrieron a echarle flores.

Texto 2.C.23

Versión de Sagua de Tánamo (municipio de Sagua de Tánamo, prov. de Holguín) cantada por Ana Milagros Durán de la Cruz, de 47 años.

Recogida en Punta Gorda (municipio de Moa, prov. de Holguín) por Andrés Manuel Martín Durán el 13.10.01

- Un padre tenía tres hijas, tres lindas como una reina
- 2 y la más chiquita de ellas Delgadina se llamaba.
- A la hora de comer su padre la regañaba.
- 4 A la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Padre, eso sí que no, aunque me hagas tajadas,
- 6 ser contraria de mi madre, madrastra de mis hermanas.
- Corran, corran mis vasallos a encerrar a Delgadina
- 8 en el cuarto más oscuro, más allá de la cocina. -
- Subió el primer escalón donde allí su hermana estaba:
- 10 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
- y cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
- 12 - Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
- porque si papá me ve me traspasa con su espada. –
- 14 Sube al segundo escalón donde allí su hermana estaba:
- Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
- 16 y cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
- Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
- 18 porque si papá me ve me traspasa con su espada. –
- Subió el tercer escalón donde allí su madre estaba:
- 20 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
- y cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
- 22 Hija mía, hija mía, no te puedo dar el agua
- porque si tu papá me ve, me traspasa con su espada. -
- 24 Subió el último escalón donde allí su padre estaba:
- Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
- 26 y cuando salga de aquí yo seré tu enamorada.
- Corran, corran, mis vasallos, a darle agua a Delgadina
- 28 en aquel vasito de oro donde hay agua cristalina. –
- Y cuando ella tomó el agua Delgadina cayó muerta.
- 30 La cama de su mamá eran ratas y ratones.
- La cama de Delgadina eran jazmines y flores.
- 32 La cama de su papá eran diablos y demonios.

Notas: La informante lo canta repitiendo los versos 2, 6, 8, 28 y 31.

Texto 2.C.24

Versión fragmentaria de Playa Fundadora, localidad hoy desaparecida (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) recitada por Encarnación “Nena” Oliveros Suárez, de 71 años.

Recogida en Cabacú (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

-
- 2 y la más chirriquitica se llamaba Delgadina.
Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.
- 4 Cuando venía su madre todito se lo contaba.
- Corran, vengan mis vasallos a encerrar a Delgadina
- 6 en el cuarto más oscuro, más allá de la cocina.
Si les pide de beber, el agua de las gallinas.
- 8 Si les pide de comer, cucarachas y hormigas. -
A la mañana siguiente Delgadina en la ventana.
- 10 mirando a sus hermanitas jugando al rey y la espada.
- Hermanita, hermanita, me darás un vaso de agua,
- 12 que cuando salga de aquí
- Yo no te delataré porque estoy muy enfadada,
- 14 porque si mi padre me ve me dará

[Dice la niña al papá que la sacara de ahí]

- me darán un vaso de agua,
- 16 que cuando salga de aquí yo seré tu enamorada. –

[Cuando fueron a ver]

..... Delgadina estaba muerta en la ventana.

Texto 2.C.25

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Marilín Monterrey Santisteban, de 32 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004.

- Era una vez un padre que tenía tres hijas
- 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de comer su madre la regañaba.
- 4 porque no quería hacer lo que su padre ordenaba.
- Corran, corran, mis vasallos a llevarse a Delgadina
- 6 para aquel cuartito oscuro, más allá de la cocina. -
Subió el primer escalón donde allí su madre estaba:
- 8 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua.
- Delgadina de mi vida no te puedo dar el agua
- 10 porque si papá me ve, me atraviesa con su espada. –
Sube el segundo escalón donde allí su hermana estaba:
- 12 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua.
- Hermanita de mi vida no te puedo dar el agua
- 14 porque si papá me ve, me atraviesa con su espada. –
Subió el tercer escalón donde allí su padre estaba:
- 16 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua.
- Corran, corran, mis vasallos, traigan agua a Delgadina
- 18 en aquel vasito de oro, del agua más cristalina. –
El cuarto de la mamá eran ratas y ratones.
- 20 El cuarto de la hermana eran espinas
- El cuarto de Delgadina eran jazmines y flores.

Texto 2.C.26

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Mayelín Segura Guerra, de 30 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Un padre tenía tres hijas, las tres hijas como rosas
2 y la más chiquirritica Delgadina se llamaba.
A la hora de comer su padre la enamoraba,
4 a la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Padre, eso sí que no, cómo yo voy a ser
6 la madrastra de mi madre y la madre de mi hermana.
- Corran, corran mis vasallos, encierren a Delgadina
8 en aquel cuartito oscuro donde hay ratas y ratones. –
Subió el primer escalón donde allí su hermana estaba:
10 - Hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua
y después que me la tome yo seré su fiel hermana.
12 - Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
porque si papá me ve me troceará con su espada. –
14 Subió el segundo escalón donde allí su madre estaba:
- Mi madre, por ser mi madre, me dará un vaso de agua
16 y después que me la tome, yo seré su fiel ahijada.
- Hija mía, hija mía, no te puedo dar el agua
18 porque si papá me ve, me troceará con su espada. –
Subió al tercer escalón donde allí su padre estaba:
20 - Mi padre, por ser mi padre, me dará un vaso de agua
y después que me la tome yo seré su enamorada;
22 la vida la traigo seca y el alma destrozada.
- Corran, corran, mis vasallos denle agua a Delgadina
24 en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina. –
La cama de su hermana eran ratas y ratones.
26 La cama de su mamá eran rosas con espinas.
La cama de su papá eran ratas y ratones.
28 La cama de Delgadina eran jazmines y flores.

Texto 2.C.27

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por María Victoria Labrada Peña, "Marivi", de 43 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Un padre tenía tres hijas, las tres lindas como plata
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de comer su padre la enamoraba,
4 a la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Papá, eso sí es que no, aunque me hagas tajadas,
6 soy contraria de mi madre, madrastra de mis hermanas.
- Corran, corran mis vasallos, a llevarse a Delgadina
8 para aquel cuartito oscuro más allá de la cocina. –
Subió el primer escalón donde su madre esperaba:
10 - Mi madre, por ser mi madre, me dará un vaso de agua,
la vida la traigo seca y el alma destrozada.
12 - Marcha de aquí Delgadina, sinvergüenza avergonzada,
por no hacer lo que tu padre rey te ordenaba. –
14 Subió al segundo escalón donde estaba su hermana:
- Mi hermana, por ser mi hermana, me dará un vaso de agua,
16 la vida la traigo seca y el alma destrozada.

- Marcha de aquí Delgadina, sinvergüenza avergonzada,
 18 por no hacer lo que papá rey te ordenaba.
 Si esta aguja fuera espada, te traspasaría con ella. –
 20 Subió el tercer escalón donde su otra hermana estaba:
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me dará un vaso de agua,
 22 la vida la traigo seca y el alma destrozada.
 - Hermanita Delgadina, yo no te puedo dar agua
 24 porque si papá me ve, me castiga con su espada. –
 Sube al cuarto escalón donde allí su padre estaba:
 26 - Mi padre, por ser mi padre, me dará un vaso de agua;
 después que me tome el agua yo seré tu enamorada.
 28 - Corran, corran, mis vasallos, a darle agua a Delgadina
 en aquel vasito de oro y del agua cristalina. –
 30 Al tomarse aquella agua cayó muerta Delgadina.
 La cama de su mamá eran ratas y ratones.
 32 La cama de sus hermanas eran rayos y centellas.
 La cama de Delgadina eran flores y más flores.

Texto 2.C.28

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Yanisey Corona Depaigné, de 28 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

Este era un rey que tenía tres hijitas
 2 y la más chirriquitita Delgadina se llamaba.
 Cuando íbase a comer su padre la encarcelaba,
 4 cuando íbase a dormir su padre la enamoraba.
 Y un día tenía sed, y un día tenía sed,
 6 y subió al primer piso, donde allí estaba su hermana:
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
 8 que traigo la vida seca y el alma destrozada,
 y después que me la tome yo seré tu fiel hermana.
 10 - Delgadina, Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si tu papá sabe, me traspasa con la espada. –
 12 Y subió al segundo piso, donde allí estaba su hermano:
 - Mi hermano, por ser mi hermano, me darás un vaso de agua,
 14 que traigo la vida seca y el alma destrozada,
 y después que me la tome yo seré tu fiel hermana.
 16 - Delgadina, Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si tu papá sabe, me traspasa con la espada. –
 18 Y subió al tercer piso donde allí estaba su madre:
 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
 20 que traigo la vida seca y el alma destrozada,
 y después que me la tome yo seré tu fiera hija.
 22 - Delgadina, Delgadina, no te puedo dar el agua
 porque si tu papá sabe, me traspasa con la espada. –
 24 Y subió al cuarto piso, donde allí estaba su padre:
 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua;
 26 que traigo la vida seca y el alma destrozada.
 - Delgadina, Delgadina, marcha de aquí desgraciada,
 28 no quisiste hacer el caso al rey que te mandaba.
 Corran, corran, marcha de aquí, delen agua a Delgadina
 30 en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina. –
 En la cama de mamá salen ratas y ratones.

- 32 En la cama de papá salen cosas y misterios,
y en la cama de Delgadina salen flores y jazmines.

Texto 2.C.29

Versión de El Francés (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por las hermanas Gladis, Isabel y Xiomara Liens Sánchez, de 47, 45 y 37 años respectivamente.

Recogida en Calentura (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- Un padre rey tenía tres hijas, las tres lindas como rosas,
2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de cenar su padre la enamoraba,
4 a la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Padre, eso sí que no, aunque me hagas tajadas,
6 ser contrario de mi madre y madrastra de mis hermanas.
- Corran, corran mis vasallos, llévense a Delgadina
8 para aquel cuartito oscuro más allá de la cocina.
Sube el primer escalón, donde allí su hermana estaba:
10 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
la vida la traigo seca y el alma destrozada.
12 - Marcha de aquí Delgadina, so vergüenza avergonzada,
¿por qué no quisiste hacer lo que padre rey mandaba?. –
14 Y la pobre Delgadina siguió más avergonzada.
Sube el segundo escalón, donde allí su hermano estaba:
16 - Mi hermano, por ser mi hermano, me darás un vaso de agua,
la vida la traigo seca y el alma destrozada.
18 - Marcha de aquí Delgadina, so vergüenza avergonzada,
¿por qué no quisiste hacer lo que padre rey mandaba?. –
20 Y la pobre Delgadina siguió más avergonzada.
Sube al tercer escalón donde allí su madre estaba:
22 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua,
la vida la traigo seca y el alma destrozada,
24 - Marcha de aquí Delgadina, so vergüenza avergonzada,
¿por qué no quisiste hacer lo que padre rey mandaba?
26 Si esta aguja fuera espada, te traspasaría el corazón.
Y la pobre Delgadina siguió más avergonzada.
28 Sube el cuarto escalón, donde allí su padre estaba:
- Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
30 la vida la traigo seca y el alma destrozada.
Y después que me la tome yo seré tu enamorada.
32 - Corran, corran, mis vasallos, delen agua a Delgadina
con aquel vasito de oro y del agua cristalina. –
34 Y después que la tomó Delgadina cayó muerta.
La cama de su madre eran ratas y ratones
36 y la cama de los hermanos eran diablos y centellas,
y la cama de Delgadina eran jazmines y flores.

Variantes: 3b) A la hora de almorzar; 9a) subió; 11a), 17a), 23a) y 30a) que traigo la vida seca.

Texto 2.C.30

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

Un padre tenía tres hijas, las tres lindas como flores
 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
 A la hora de comer su padre la regañaba
 4 y a la hora de dormir su padre la enamoraba.
 - Padre, esto sí que no, aunque me traspase con su espada,
 6 ser contraria de mi madre y madrastra de mis hermanas.
 - Corran, corran mis lacayos, cierrense a Delgadina
 8 en un cuarto muy oscuro más allá de la cocina. –
 Al otro día Delgadina en el primer escalón se hallaba:
 10 - Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua.
 Vengo con el alma seca y la vida destrozada.
 12 - Marcha de aquí Delgadina, sinvergüenza y descarada,
 por no querer hacer lo que el padre rey mandaba. –
 14 Al otro día Delgadina en el segundo escalón se hallaba:
 - Mi hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
 16 que traigo el alma seca y la vida destrozada.
 - Márchate de aquí Delgadina, sinvergüenza y descarada,
 18 por no querer hacer lo que el padre rey mandaba.
 El tercer día Delgadina en el tercer escalón se hallaba:
 20 - Mi padre, por ser mi padre, me darás un vaso de agua,
 y después que me la tome yo seré su enamorada.
 22 - Corran, corran, mis lacayos, delen agua a Delgadina
 en una copa de oro y agua cristalina. –
 24 Y después que la tomó cayó muerta Delgadina.
 La cama de su papá eran rayos y centellas,
 26 la cama de su mamá eran ratas y ratones
 y la cama de Delgadina eran rosas y botones.

Variantes: 9a) El primer día; 14) Al segundo, ya Delgadina / en el segundo salón se hallaba; 19a) A los tres días.

Texto 2.C.31

Versión de Río Grande (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Doraelias Díaz Díaz, de 35 años.

Recogida en Río Grande por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

Un padre tenía tres hijas y a las tres las conquistaba,
 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
 Y a la hora de dormir su padre la enamoraba.
 4 Y a la hora de dormir su padre la conquistaba.
 - Corran, corran mis vasallos a encerrar a Delgadina
 6 en el cuarto más oscuro, más para atrás de la cocina. –
 Y a los tres días siguientes Delgadina tenía sed.
 8 - Hermanita, hermana mía, ven y dame un vaso de agua,
 que la vida la traigo seca y el alma destrozada.
 10 - Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
 porque si mi padre me ve, me matan a puñaladas. –
 12 Siguió el día siguiente, Delgadina tenía sed.
 - Hermanita, hermanita, ven y dame un vaso de agua,
 14 que la vida la traigo seca y el alma destrozada.
 - Hermanita, hermanita, no te puedo dar el agua
 16 porque si mi padre me ve, me matan a puñaladas. –
 Siguió el día siguiente, Delgadina tenía sed.
 18 - Madrecita, madrecita, ven y dame un vaso de agua,

- que la vida la traigo seca y el alma destrozada.
- 20 - Hijita, hijita mía, no te puedo dar el agua
porque si tu padre me ve, me matan a puñaladas. –
- 22 A los tres días siguientes Delgadina tenía sed.
- Padrecito, padrecito, ven y dame un vaso de agua,
- 24 que la vida la traigo seca y el alma destrozada.
- Hijita, hijita mía, yo te voy a dar el agua
- 26 y después que te la tomes, tú serás mi enamorada.
Corran, corran mis vasallos a recoger a Delgadina
- 28 en el cuarto más oscuro, más para atrás de la cocina.
..... muerta estaba Delgadina.
- 30 La cama de Delgadina eran jazmines y flores
y la cama de sus padres eran ratas y ratones.

Variantes: 1b) y de ellas se enamoraba; 4b y 28b) más para allá; 11a) porque si nuestro padre.

Notas: La informante canta el tema repitiendo los hemistiquios 2b, 4b, 6b, 9b, 11b, 14b, 16b, 19b, 21b, 24b, 26b, 28b, 31b.

Texto 2.C.32

Versión de Bayamita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Aires Arias Álvarez, de 35.

Recogida en Bayamita por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- Esto era un rey que tenía tres hijitas
- 2 y la más chirriquitica Delgadina se llamaba.
A la hora de dormir su padre la enamoraba.
- 4 A la hora de dormir su padre la conquistaba.
- Padre, eso sí que no, aunque me den mil tajadas.
- 6 - Corran, corran mis vasallos, encierren a Delgadina
en aquel cuartito oscuro
- 8 Y si pide de comer
y si pide de beber, le dan agua de la mala.
- 10 - Hermana, por ser mi hermana, regáleme un vaso de agua.
La vida la tengo seca y el alma despedazada,
- 12 y después que me lo tome yo seré su fiel esclava.
- Hermana, por ser mi hermana yo no te puedo dar agua
- 14 porque si mi padre viene, me traspasa con la espada.
- Hermana, por ser mi hermana, regáleme un vaso de agua.
- 16 La vida la tengo seca y el alma despedazada,
y después que me lo tome yo seré su fiel esclava.
- 18 - Hermana, por ser mi hermana yo no te puedo dar agua
porque si mi padre viene, me traspasa con la espada.
- 20 - Madre, usted por ser mi madre, regáleme un vaso de agua.
La vida la tengo seca y el alma despedazada,
- 22 y después que me lo tome yo seré su fiel esclava.
- Márchese de aquí, sinvergüenza y descarada,
- 24 ¿nadie le mandó a decir lo que su padre cantaba?
- Padre, usted por ser mi padre, regáleme un vaso de agua.
- 26 La vida la tengo seca y el alma despedazada,
y después que me lo tome yo seré su enamorada.
- 28 - Corran, corran mis vasallos denle agua a Delgadina
en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina,
- 30 y después que se lo tome ella será mi enamorada.

.....
.....

Además de los treinta y dos textos anteriores, el corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Delgadina* se completa con otras trece versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶³, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de la colección particular de Maximiano Trapero.

3. Silvana (í-a) + Delgadina (á-a)

Texto 3.C.1

Versión de Matanzas sin datos de informante.

Recogida por Mirta Aguirre sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en “El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos”, p. 230-231. Reproducida junto a la partitura con la que se cantaba en Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, pp. 532-533; reproducida posteriormente en Mirta Aguirre, *Estudios Literarios*, p. 29; Mariscal, 1996:68 y Trapero-Esquenazi, 2002: 167.

Silvana se va a pasear por su corredor arriba,
 2 si bien canta, mejor baila, mejor romances decía;
 y su padre la miraba por un mirador que había.
 4 - ¡Qué bien te está, hija Silvana, la ropa de cada día!
 Mejor tu madre la reina, vestida de peregrina. -
 6 Porque Silvana no quiere, sin agua la encierran viva.
 Al otro día siguiente se asoma por la ventana,
 8 y ve a sus dos hermanitos jugando juego de espadas.
 - Por Dios le pido a mi hermano que me traiga un vaso de agua,
 10 que antes de morir de sed a Dios quiero dar el alma.

Notas: Aguirre afirma que esta versión ya estaba de hecho perdida en el romancero cubano.

4. La mala suegra (polias.)

Texto 4.C.1

Versión de Santiago de Cuba recitada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, pp. 630-632. Reproducida en Mariscal 1996: 91 y Trapero-Esquenazi 2002: 138-139.

En el salón de aquel valle donde Carmela paseaba,
 2 con los dolores de parto la vida se le arrancaba.
 Su cuñada muy perversa, como todas falsa y mala:
 4 - Carmela, coge tu ropa, vete a casa de tu madre,
 si viene Pedro a la noche le daré de qué cenar,
 6 si viene con ropa sucia, le daré de qué mudar. -
 Vino Pedro por la noche: - ¿Y Carmela dónde está?
 8 ¿Carmela dónde se ha ido? - Carmela en casa de su madre,
 que nos ha llamado infames, insultó nuestro linaje.
 10 Pedro, Pedro, hermano, mío, Carmela es falsa y mala,

¹⁰⁶³ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 176-189. Igual que hicimos con el romance de *Las señas del esposo*, y como haremos también en adelante con el resto de temas, solo contabilizamos en el cómputo los textos completos inéditos que se dan a conocer en esta obra y no los fragmentos.

- dijo que no te quería, que ella a ti no te amaba,
 12 que el hijo que va a nacer, quiera Dios que se muriera,
 porque le pesa tener sangre tuya en sus venas.-
 14 Montó Pedro en su caballo y el criado por delante.
 Llegó a casa de Carmela. - Carmela, por Dios, levántate.
 16 -¿Cómo quieres que me levante con tres horas de parida?
 Con tres horas de parida, no hay mujer que se levante.
 18 - No me repliques, Carmela, no me vuelvas a replicar,
 que si tú no te levantas yo te haré levantar.-
 20 Carmela se levantó y montó en su caballo;
 anduvieron siete leguas uno y otro sin hablarse.
 22 - ¿Por qué no me hablas, Carmela? - ¿Cómo quieres que te hable,
 si el pecho de mi caballo está bañado en sangre?
 24 - No me repliques, Carmela, no me vuelvas a replicar,
 que detrás de aquella ermita yo te voy a matar.
 26 - ¿Por qué matas a mi madre? -pregunta el niño de pecho-.
 - Porque la muy infame insultó nuestro linaje.
 28 - Pedro, Pedro, hermano mío, ¿qué has hecho de mi cuñada?
 - Yo le di tres puñaladas, insultó nuestro linaje.
 30 - Di qué has hecho de tu hijo, del hijo de mi cuñada.
 - Yo le di tres puñaladas lo mismo que a esa malvada.-
 32 Las campanas de aquel pueblo ellas solas se deshacen.
 - ¿Quién ha muerto, quién ha muerto? - La condesa de Olivares,
 34 por un falso testimonio que han solido levantarle.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *La mala suegra* se completa con otra versión más publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁴, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

5. Casada de lejas tierras (polias.)

Texto 5.C.1

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01. Publicada en "El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001", en *Revista de estudios hispánicos*, 2007:1, pp. 77-89.

- Una señorita con la escoba tiene,
 2 con la escoba barre y con los pies la riega.
 Con la escoba barre, con los pies la riega.
 4 - ¡Ay marido mío!, si tú me quisieras,
 y a tu cuya hermana, tú a buscarla fueras.
 6 A mi cuya cuñada, buscarla tú fueras.
 - Levántate hermana del dulce dormir,
 8 mi paloma blanca ya quiere parir
 y los claros del día no se ven venir.
 10 - ¡Ay mi mujer querida, mi mujer del alma!,
 mi hermana no llama, no se está en casa.
 12 Mi hermana no estaba, ¡ay!, ella en la casa.

¹⁰⁶⁴ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 139-140.

- ¡Ay marido mío!, si tú me quisieras,
 14 tu cuya madre, tú a buscarla fueras.
 A mi cuya suegra buscarla tú fueras.
 16 - Levántese madre del dulce dormir,
 mi paloma blanca ya quiere parir.
 18 ¡Ay!, los claros del día ya quieren venir.
 - ¡Ay mi mujer querida, mi mujer del alma!,
 20 mas no estaba ella en la casa.
 No se encontraba, ¡ay!, ella en la casa.
 22 - ¡Ay marido mío!, si bien me quisieras,
 tu cuya suegra, tú a buscarla fueras.
 24 A mi cuya madre, buscarla tú fueras.
 - Levántese suegra del dulce dormir,
 26 mi paloma blanca ya quiere parir.
 Ya los claros del día, ya se ven venir.
 28 - Espérese yerno, párese en la puerta. -
 Coge los envueltos a su casa y canela.
 30 - Coger mis envueltos a tu casa y canela. -
 Se muere de parto la pobre mujer
 32 por mala partera: mala la cuñada,
 mala la cuñada, peor fue la suegra.

Notas: El informante exclamó al finalizar la canción: “se murió porque nadie la quiso ir a ayudar”.

Respecto a la indeterminación de la edad del informante, aunque él mismo me contó que cumpliría próximamente los noventa años, su hermano mayor, de ochenta y siete, me explicó que Tomás era el hermano más pequeño y que su edad sería de unos setenta y tantos, pero que como la inscripción en el registro la hizo Tomás muchísimo tiempo después, se pudo poner le edad que consideró conveniente. Este tipo de extravagancias eran posibles por el aislamiento del municipio de Baracoa hasta época reciente.

Reproduzco el tercer verso, aunque es repetición del segundo, para una mejor visualización de la disposición estructural del texto en segmentos trimembres.

6. Albaniña (ó)

Texto 6.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 92-94; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 138-141. Reproducida en Mariscal 1996: 151-152 y Trapero-Esquenazi 2002: 140-142.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
 2 estaba una señorita sentadita en su balcón,
 arreglada y bien compuesta con un poco de primor.
 4 Al pasar un caballero hijo del Emperador,
 con la bandurria en la mano, esta canción le cantó:
 6 - Dormiré contigo, Luna, dormiré contigo, Sol.-
 La joven le contestó: - Venga usted una noche o dos,
 8 mi marido está cazando en los montes de León.
 Para que no vuelva más le echaré una maldición:
 10 cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón,
 y los perros con que él caza lo saquen en procesión. -
 12 Al decir estas palabras el caballero llegó.
 - Ábreme la puerta, Luna, ábreme la puerta, Sol,

- 14 que te traigo un león vivo de los montes de León.-
 Va Luna a abrirle la puerta mudadita de color.
 16 – O tú tienes calentura, o tú tienes nuevo amor.
 - Yo no tengo calentura, ni tampoco nuevo amor;
 18 se me han perdido las llaves de tu rico comedor.
 - Si de plata se han perdido, de oro las tengo yo.
 20 Un platero tengo en Francia y otro tengo en Aragón. -
 Fue a abrazar a su señora y el caballo relinchó
 22 - ¿De quién es ese caballo que en mi cuadra siento yo?
 - Ese es tuyo, dueño mío, mi padre te lo mandó
 24 pa que vayas a cazar a los montes de León.
 - Mil gracias dale a tu padre, que caballo tengo yo;
 26 cuando yo no lo tenía nunca me lo regaló.
 - ¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
 28 - Ese es tuyo, esposo mío, mi padre te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 30 - Muy feliz sea tu hermana que sombrero tengo yo,
 cuando yo no lo tenía nunca me la regaló. -
 32 El joven, ya con sospechas, a la cama se acercó.
 - ¿Quién es este caballero que en mi cama veo yo?
 34 - ¡Mátame, marido mío, que te he jugado traición! -
 Él la cogió por un brazo y al suegro se la llevó.
 36 - Téngala usted, suegro mío, que me ha jugado traición.
 - Llévatela, yerno mío, que la Iglesia te la dio. -
 38 Él con ira la amenaza y al campo se la llevó.
 Le ha dado una puñalada que el corazón le enfrió.
 40 A la una murió ella, a las dos murió su amor,
 y el otro, como tunante, en la cama se quedó.

Variantes: 3) Bien vestida, bien compuesta, / con un poco de arrebol.; 7) Si la luna me contesta, / dormiré una noche o dos.; 12a) Estando en estas palabras; Poncet anota una variante que permutaría el verso 36 por estos dos:

Aquí tiene usted a su hija, aquí tiene usted su don,
 Aquí tiene usted su prenda, que me ha jugado traición.

Texto 6.C.2.

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 94-95; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 141-143. Reproducida en Mariscal 1996: 154 y Trapero-Esquenazi 2002: 142.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
 2 estaba una hermosa niña sentadita en su balcón,
 y paseaba un caballero hijo del emperador,
 4 con su guitarra en la mano cantándole esta canción:
 - Dormiré contigo, Luna, dormiré contigo, Sol.
 6 - Mi marido está en el campo, venga usted una noche o dos.
 - ¿Dónde pongo mi sombrero? - En la percha lo colgó.
 8 - ¿Dónde acostaré mi cuerpo? - En la cama lo acostó.
 Estando los dos en cama el caballero tocó.
 10 - Ábreme la puerta, Luna, ábreme la puerta, Sol. -
 Va Luna a abrirle la puerta, mudadita de color.
 12 - O tú tienes calentura, o tú tienes nuevo amor.
 - Ni yo tengo calentura, ni tampoco nuevo amor,
 14 sino es que se me han perdido las llaves del corredor.
 - Si de plata se han perdido, de oro las tengo yo:

- 16 un platero tengo en Francia y otro tengo en Aragón. -
Estando los dos en esto el caballero tosió.
- 18 - ¿Quién es ese caballero que en mi cama veo yo?
- El chiquillo'e la vecina que jugando se acostó.
- 20 - ¿De quién es este revólver que en mi tocador veo yo?
- ¡Mátame, marido mío, que te he jugado traición! -
- 22 La cogió este por un brazo y a su suegro la llevó.
- No, no, no, no me la traigas, que la Iglesia te la dio. -
- 24 Se la llevó para el campo y una puñalá le dio.
A la una murió ella, a las dos murió su amor,
26 y el pícaro del traidor en la cama se quedó.

Variantes: 4b) cantándole a Blanca-Flor; 6) Dormirá una noche o dos / que m marido salió; 14) Se me han perdido las llaves / del divino emperador.

Texto 6.C.3.

Versión de una cocinera cubana descendiente de canarios. Sin datos de lugar.
Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 96-97; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 143-145. Reproducida en Mariscal 1996: 155 y Trapero-Esquenazi 2002: 142-143.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
2 estaba una señorita sentadita en su balcón,
ha pasado un caballero en su caballo trotón.
- 4 - Señorita, señorita, con usted cenara yo.
- Suba, suba, caballero, cenará una noche o dos.
- 6 - Yo le temo a su marido, que es un hombre de valor.
- Mi marido no está en casa, que está en tierra de Aragón,
8 - fue a cazarme un conejito en los montes de León. -
En estas palabras y otras, Flor de Albero que llegó:
- 10 - Ábreme la puerta, cielo, ábremela corazón,
que te traigo un conejito de los montes de Aragón.
.....
- 12 - ¿Pero qué tienes, qué tienes que se te muda el color?
O tú tienes calentura, o tú tienes mal de amor.
- 14 - Ni yo tengo calentura ni yo tengo mal de amor;
se me han perdido las llaves de mi rico tocador.
- 16 - Si tú las tenías de plata, de oro te las compro yo.
¿De quién es ese caballo que al mío le relinchó?
- 18 - Tuyo, tuyo, Flor de Albero, mi padre te lo mandó.
- Dígale usted a su padre, dígale que digo yo,
20 que cuando yo no tenía él de mí no se acordó,
y ahora que yo lo tengo ¿para qué lo quiero yo?
- 22 ¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
- Tuyo, tuyo, Flor de Albero, mi padre te lo mandó.
- 24 - Dígale usted a su padre, dígale que digo yo,
que cuando yo no tenía él de mí no se acordó,
26 y ahora que yo lo tengo ¿para qué lo quiero yo?
- ¿De quién es aquella espada que relumbra más que el sol?
28 - ¡Mátame, marido mío, que te he ofendido yo! -
La agarró por el cabello, por la sala la arrastró.
.....
- 30 Puso una carnicería
-
- ¿De quién es esa cabeza que Flor de Albero me vendió?

32 - Es de su hija, don Carlos, Flor de Albero la mató.

Notas: Poncet señala que la informante conocía el romance desde su infancia, pero no pudo indicarle cómo lo aprendió.

Texto 6.C.4

Versión sin datos de informante ni de lugar.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada junto a la partitura en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 67-69 y 121; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.116-119. Reproducida en Mariscal, 1996:156-157 y Trapero-Esquenazi, 2002: 143-144.

Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón,
2 estaba una señorita sentadita en su balcón.
Ha pasado un caballero hijo del Emperador
4 y cuando llegó hasta ella le ha cantado esta canción:
- Ábreme la puerta niña, ábreme la puerta sol,
6 que vengo muy cansadito de tocar el acordeón. -
.....
8 La niña se levantó y la puerta le abrió.
- Entra mi dueño y mi amado que mi marido salió,
10 a los montes de León.-
Estando en estas razones, el caballero llegó:
12 - Ábreme la puerta luna, ábreme la puerta, sol,
que aquí traigo un león vivo de los montes de Aragón.-
14 La niña se ha levantado blanca, muda y sin color:
- O tú tienes calentura, o tú tienes nuevo amor.
16 - Yo no tengo calentura, ni tampoco nuevo amor,
sino que se me han perdido las llaves del tocador.
18 - Si las tuyas eran de plata, de oro te las traigo yo.-
.....
Estando en estas razones, el caballero tosió.
20 - ¿De quién es este sombrero que en mi mesa veo yo?
- Es el tuyo, esposo mío, que mi padre te mandó,
22 pa que fueses a las bodas de mi hermana la mayor.
- ¿De quién es ese bastón, que en mi percha veo yo?
24 - Es el tuyo, esposo mío, que mi padre te mandó,
pa que fueses a las bodas de mi hermana la mayor.
26 - ¿De quién es esta escopeta que en la mesa veo yo?
- Es el tuyo, esposo mío, que mi padre te mandó,
28 pa que fueses a cazar a los montes de León.-
Estando en estas razones el caballero tosió.
30 - Márame, marido mío, que te he jugado traición.-
La ha cogido de las manos y al campo se la llevó.
32 Tres puñaladas le ha dado traspasando el corazón:
la niña murió a la una, a las dos su nuevo amor.

Notas: Las transcripciones musicales fueron realizadas por Luis A. Baralt y el Dr. Maza y Ledesma.

Texto 6.C.5

Versión de Torriente (municipio Pedro Betancourt, provincia Matanzas) cantada por Rosa Rodríguez.

Recogida por Carolina Poncet en Matanzas sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 621-624. Reproducida en Mariscal 1996: 159-160 y Trapero-Esquenazi 2002: 145-146.

- Ábreme la puerta luna, ábreme la puerta sol,
 2 que te traigo un leoncito de los montes de Aragón.-
 Ella salió descalcita mudadita de color.
- 4 - O tú tienes calentura o tú tienes nuevo amor.
 - Ni yo tengo calentura ni yo tengo nuevo amor,
 6 se me han perdido las llaves de tu rico mirador.
 - Un platero tengo en Francia y otro tengo en Nueva York,
 8 si se han perdido de plata, de oro las traigo yo.-
 Diciéndole estas palabras el caballo relinchó.
- 10 - ¿De quién es ese caballo que en mi cuadra veo yo?
 - Tuyo, tuyo, Alfonso mío, mi padre te lo mandó,
 12 para que vayas y vengas de los montes de Aragón.
 - Dile si quiere a tu padre que caballo tengo yo,
 14 cuando yo no lo tenía, él ninguno me mandó.
 ¿De quién es esa escopeta que en mi esquina veo yo?
 16 - Tuya, tuya, Alfonso mío, mi padre te la mandó,
 para que vayas de caza a los montes de Aragón.
 18 - Dile si quiere a tu padre que escopeta tengo yo,
 cuando yo no la tenía, él ninguna me mandó.
- 20 ¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?
 - Tuyo, tuyo, Alfonso mío, mi padre te lo mandó,
 22 para que fuera a la boda de mi hermana la mayor.
 - Dile si quiere a tu padre que sombrero tengo yo,
 24 cuando casó a la más chica, a mí no me convidó.-
 Diciéndole estas palabras el caballero tosió.
- 26 - ¿Quién es ese caballero que en mi cama veo yo?
 - Calla, calla, Alfonso mío,
 28 que es un primo hermano mío, que horita mismo llegó.
 - Si es un primo hermano tuyo pa qué de mí se ocultó.
 30 - Calla, calla, Alfonso mío, la culpa la tuve yo.-
 Por el brazo la agarró y a su padre la llevó.
- 32 - Aquí tiene usted su luna, aquí tiene usted su sol.
 - Tómela usted de la mano, que la iglesia se la dio,
 34 si la perra de su madre la misma falta sacó.-
 Por el pelo la agarró y a los montes la llevó
 36 y antes que fuera la noche diez puñaladas le dio.
 La Luna murió a la una y Alfonso murió a las dos,
 38 y el otro por ser culpable en la casa se quedó.

Notas: La informante, de padres cubanos y bisabuelos isleños [canarios], la cantaba aguajiradamente desde niña.

En las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data la fecha de recolección del romance como recogido anterior a 1969, dato muy impreciso y bastante obvio puesto que en ese año falleció Carolina Poncet. De aceptar ese criterio, deberíamos de usarlo en todas las versiones que carecen de datos de fecha, lo cual no es la norma habitual en las ediciones de colecciones de romances, ni siquiera en las de Mariscal y Trapero-Esquenazi, y a mi juicio es demasiado ambiguo y vago como para considerarlo una información pertinente salvo que razones concretas justifiquen lo contrario.

Texto 6.C.6

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 50, junto a la partitura (la nº 107). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 146-147.

- Mañanita, mañanita, mañanita 'e San Simón,
 2 estaba una señorita sentadita en su balcón
 y pasaba un caballero hijo del Emperador.
 4 - Señorita, señorita con usted me caso yo.
 - Pase, pase, caballero una noche si no dos.

 6 Al decir estas palabras el caballero tosió.
 - Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, sol,
 8 que te traigo un lechoncito de los montes de Aragón. –
 Al decir estas palabras el caballo relinchó.
 10 - ¿De quién es ese caballo que en mi puerta veo yo?
 - Tuyo, tuyo, mi marido, mi padre te lo mandó,
 12 cuando fuiste a cazar a los montes de Aragón.
 - Da las gracias a tu padre que caballo tengo yo,
 14 que cuando yo no tenía, tu padre no me lo dio. –
 Al decir esas palabras el sombrero se cayó.
 16 - ¿De quién es ese sombrero que de la percha cayó?
 - Tuyo, tuyo, mi marido, mi padre te lo mandó
 18 cuando te fuiste a cazar a los montes de Aragón.
 - Da las gracias a tu padre que sombrero tengo yo.
 20 Cuando yo no lo tenía él de mí no se acordó.
 Al decir estas palabras el caballero tosió.
 22 - ¿Quién es ese caballero que en mi cuarto veo yo?
 - El gato de la vecina que está cazando un ratón.

Texto 6.C.7

Versión de Güines (municipio de Güines, prov. La Habana), cantada por Vicentina Antuña Navío, de 50 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, pp. 50-51, sin registrar música. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 147.

- Mañanita, mañanita mañana de San Simón,
 2 estaba una señorita sentadita en un balcón
 y pasaba un caballero hijo del emperador ...
 4 con la guitarra en la mano entonando esta canción:
 - Mi marido no está aquí que está en el monte cazando,
 6 perros le coman la caza, aguilillas el hurón.-
 A eso de la medianoche tocó a la puerta el señor:
 8 - Ábreme la puerta, luna, ábreme la puerta, sol,
 que te traigo un león vivo de los montes de Aragón.-
 10 Se levantó descalcita, atenuada la color.
 - O tú tienes calentura o tú tienes mal de amor.
 12 - Nada de eso, mi marido, nada de eso tengo yo;
 lo que tengo es que he perdido las llaves de tu armador.-
 14 Al decir estas palabras el caballo relinchó.
 - ¿De quién es ese caballo que en mi cuadra oigo yo?
 16 - Ese es tuyo, esposo mío, que papá te lo mandó
 pa' que fueras a cazar a los montes de Aragón.
 18 - Niña, dile a tu padre que caballo tengo yo;
 cuando ninguno tenía ninguno me regaló.
 20 - ¿De quién es ese sombrero que en mi cama veo yo?
 - Ese es tuyo, esposo mío, mi padre te lo mandó
 22 pa' que fueras a cazar a los montes de Aragón.

- Niña, dile a tu padre que sombrero tengo yo;
- 24 cuando ninguno tenía ninguno me regaló.
- ¿Quién es ese caballero que en mi alcoba veo yo?
- 26 - Mávalo, mi marido, te ha jugado una traición,
- cuando tú estabas de caza en los montes de Aragón.-
- 28 A la una murió ella a las dos murió el señor
- y el caballerito infante gobernando se quedó.

Notas: el padre de la informante era asturiano.

Texto 6.C.8

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01.

- Yo conocí un jovencito que en Madrid se enamoró
- 2 de una muchacha casada, que ella le correspondió.
- Pero no venga esta noche.- Que por la noche volvió
- 4 y cuando él estaba dentro, y su marido llegó.
- Ábreme la puerta luna, ábreme la puerta sol,
- 6 que aquí te traigo la llave de tu lindo tocador,
- que las tuyas eran de plata, las mías de oro son.
- 8 ¿De quién será ese sombrero que en mi mesa veo yo?
- Tuyo, tuyo, marío mío, que mi papá lo mandó
- 10 para que fueras a las bodas de mi hermana la mayor.
- Dura tu padre cien años, que sombrero tenía yo.
- 12 Cuando yo no lo tenía de mí él no se acordó.
- ¿De quién será ese caballo que en mi cuadra relinchó?
- 14 - Tuyo, tuyo, marío mío, que mi papá lo mandó
- para que fueras a las bodas de mi hermana la menor
- 16 - Dura tu padre cien años, que caballos tenía yo.
- Cuando yo no lo tenía de mí él no se acordó.
- 18 - ¿De quién sería ese atrevido que en mi cama se acostó?
- Ese fue un hermano mío que ahora mismito marchó.
- 20 - Dura tu hermano cien años, que él a mí no me esperó.
- Cuando yo no estaba aquí en mi cama él no se acordó.-
- 22 La agarré por los dos brazos y al padre se la llevé.
- Esta no es hijita mía, esta no es mi hija por Dios.
- 24 Entrégasela a tu padre, que fue el que te la entregó.

Notas: El informante aclara que el padre al que se refiere este último verso es el padre cura que los casó y se la entregó en matrimonio.

Texto 6.C.9

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Dominga Arcia Monje, de 74 años.

Recogida en Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01.

- Ábreme la puerta luna, ábreme la puerta sol,
- 2 que aquí te traigo un regalo de los montes de Aragón. –
- La muchacha abrió la puerta mudadita de color.
- 4 - O tú tienes calentura o tú tienes nuevo amor.
- Yo no tengo calentura ni tampoco nuevo amor,

- 6 y es que he perdido las llaves de tu lindo tocador.
 - Si de plata las tenía, de oro te las doy yo. –
- 8 Y estaban en relaciones cuando a la mesa miró:
 - ¿De quién es ese sombrero que en la mesa veo yo?
- 10 - Tuyo, tuyo, esposo mío, tu padre te lo mandó
 para que fueras a la boda de tu hermana la menor.
- 12 ¿De quién es ese anillo, de quién es ese reloj,
 de quién es ese caballo que en mi corral relinchó?
- 14 - Tuyo, tuyo, esposo mío, tu padre te lo mandó
 para que fueras a la boda de tu hermana la menor.
- 16 - Para qué quiero caballo si caballo tengo yo.
 Cuando yo no tenía, él caballo no me dio. –
- 18 Estaban en relaciones cuando a su cama miró:
 - ¿Quién ha sido el atrevido que en mi cama se acostó?
- 20 - Es un gato por el techo
- ¡qué gato, con pantalón!
- 22 - En tu cama nadie duerme cuando tú sales de aquí.
 Si me tienes desconfianza, no te separes de mí.

Notas: La informante me pregunta si en España hay algún lugar conocido como los montes de Aragón. Ella, aunque la cante, ignora dicha referencia geográfica.

Texto 6.C.10

Versión de Playa Fundadora, localidad hoy desaparecida (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) recitada por Encarnación “Nena” Oliveros Suárez, de 71 años.
 Recogida en Cabacú (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01.

- Por los montes de Aragón se paseaba un caballero
- 2 con su guitarra en la mano entonando esta canción:
 - Mi marido está cazando por los montes de Aragón
- 4 y para que no vuelva más le echaré esta maldición:
 que las víboras del monte le saquen el corazón
- 6 y los pájaros que vuelan lo lleven en procesión.
 - Ábreme la puerta cielo, ábremela corazón,
- 8 que te traigo un conejito de los montes de Aragón.
 O tú tienes calentura o me has jugado traición.
- 10 ¿De quién es esa guitarra que en mi cuarto veo yo?
 - Tuyo, tuyo, esposo mío, mi padre te la mandó
- 12 para que fueras a las bodas de mi hermana la mayor.
 - ¿De quién es ese caballo que en mi huerto veo yo?
- 14 - Tuyo, tuyo, esposo mío, mi padre te lo mandó
 para que fueras a las bodas de mi hermana la mayor.
- 16 - Anda, ve y dile a tu padre que caballo tengo yo,
 que cuando no lo tenía él jamás me lo brindó. –
- 18 En ese lugar el caballero tosió.
 - ¿Quién es ese caballero que en mi cuarto oigo yo?
- 20 No te asustes esposo mío, esposo del corazón,
 es el gato de la vecina que anda cazando ratón.
- 22 - En las veces que yo he andado por los montes de Aragón
 nunca en la vida he visto un gato con pantalón.
- 24 que en mi cama se acostó. –

 La joven murió a la una y el galán murió a las dos
- 26 por estarse celebrando cuando su esposo faltó.

Texto 6.C.11

Versión de Bernardo Yateras (municipio de Caimanera, prov. de Guantánamo) recitada por José Ángel Fromista Estévez, de 71 años.

Recogida en Mabujabo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 15.10.01.

- Estando una señorita sentada en un balcón
2 se paseaba un caballero:
- Si eres soltera te quiero y si eres casada mucho mejor.
4 - Suba, suba caballero, mi marido no está aquí,
anda por los montes de Aragón,
6 pero yo para que no volviera le echaré esta maldición:
que las ciénagas de allí le pasen el corazón. –
8 Andando en esos andares él llegó. Él toca la puerta:
- Ábreme la puerta mi cielo, ábremela mi amor,
10 que aquí te traigo un conejito de los montes de Aragón.
¿Te ha dado calentura o me has jugado traición?
12 - Ni me ha dado calentura ni te he jugado traición.
Es el gato de la vecina que anda cazando ratón.
14 - Mira que yo he caminado por los montes de Aragón
y nunca en mi vida he visto un gato con pantalón.
16 ¿Y en mi cama quién durmió?
- En tu cama nadie ha dormido, en tu cama duermo yo.
18 Si me tienes desconfianza, para qué me tienes.
- ¿Y ese caballo que en el corral relinchó?
20 - Ese es el caballo del esposo mío, que mi padre te lo mandó
para que fueras a las bodas de mi hermana la menor.
22 - ¡Para qué quiero caballo si yo tengo caballo! –
La montó en su caballo, a su padre se la llevó:
24 - Aquí tiene usted a su hija que me traicionó.
- Si ella le ha traicionado, llévesela, que ya la culpa no la tengo yo. –
26 Jaló por la pistola y seis tiros la dio.
- Ahí le dejo su hija. - Y ni por la silla volvió.
28 Ahí dejó su caballo y ni por la montura volvió.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Albaniña* se completa con dos versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁵, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de la colección particular de Maximiano Trapero.

7. Me casó mi madre (í-a)

Texto 7.C.1

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet en La Habana sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 610-611. Reproducida en Mariscal 1996: 88 y Trapero-Esquenazi 2002: 284.

- Me casó mi madre tan chiquita y niña,
2 con un maragato, que yo no quería...

¹⁰⁶⁵ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 148-149.

A la media noche el pícaro se iba,
 4 me dejaba sola, solita y sin compañía...
 Póngome a escuchar a ver lo que oía,
 6 con tiernas palabras así le decía:
 - A ti te daré sayas y mantillas,
 8 pero a mi mujer palos por las costillas.
 - Ábreme la puerta, esposa querida,
 10 que vengo cansado de buscar la vida.
 -Tú vienes cansado de casa de tu amiga,
 12 donde pasas la noche, pasarán el día.
 -Pepe del demonio, ¿quién te lo diría?
 14 -Pepe de los diablos, yo que lo sabía.

Notas: En las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data la fecha de recolección del romance como recogido anterior a 1969, dato muy impreciso y bastante obvio puesto que en ese año falleció Carolina Poncet. Nos remitimos a los comentarios al respecto en las notas que acompañan al texto 6.C.5 para justificar las razones por las que no aceptamos en este punto el criterio de ambos editores.

Tras los versos pares se repite el estribillo: "Al run-run del alma, al run-run".

Texto 7.C.2

Versión de La Habana cantada por Elisa Newhall, viuda de Ríos.

Recogida por Carolina Poncet en La Habana hacia 1912 ó 1913. Publicada sin registrar música en en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 658. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 285.

Me casó mi madre chiquita y bonita
 2 con un maragato que yo no quería,
 a la media noche el pícaro se iba,
 4 le seguí los pasos a ver dónde se iba
 lo vine a encontrar en casa de su amiga,
 6 me puse a escuchar a ver qué decía.
 - A ti te he de dar blondas y mantillas
 8 y a la otra mujer palos por las costillas.

 10 - Pícara mujer, ¿quién te lo decía?
 - Pícaro marido, yo que lo sabía.

Texto 7.C.3

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada sin registrar música en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 89-80; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.140-141. Reproducida en Mariscal, 1996: 84 y Trapero-Esquenazi, 2002:282.

Me casó mi madre, chiquita y bonita,
 2 con un sevillano que yo no quería.
 A los primeros días, caricias me hacía,
 4 y juraba quererme por toda la vida.

 A la media noche, el pícaro se iba,
 6 me dejaba sola por una querida.
 Le seguí los pasos por ver qué le decía;
 8 me puse a escuchar y oí que decía:
 - Para ti yo traigo pañuelos de seda,

- 10 y a mi mujer le diera pañolones negros.-
 Me volví a mi casa, triste y afligida,
 12 y cerré la puerta como yo quería.
 Me puse a coser, coser no podía;
 14 me puse a bordar, bordar no sabía.
 Me asomé al balcón a ver si venía.

 16 A los pocos momentos oí que me decía:
 - Ábreme la puerta, mujer de mi vida,
 18 que vengo cansado de ganar la vida.
 - Tú vienes cansado de andar con queridas:
 20 toda la noche estabas hasta ser de día.
 - Mujer de los diablos, quién te lo diría.
 22 - Hombre de los demonios, yo que lo sabía,
 te seguí los pasos y te perseguía.-
 24 Me ha dado de golpes, me dejó tendida.

Texto 7.C.4

Versión sin datos de lugar cantada por un corro de niñas.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklora del niño cubano", 35 (1925) pp. 135-137; Reproducida en Mariscal, 1996: 85 y Trapero-Esquenazi, 2002: 282-283.

- Me casó mi madre chiquita y bonita,
 2 con un muchachito que yo no quería.
 A la media noche el pícaro se iba.
 4 Le seguí los pasos por ver donde iba,
 y le veo entrar en casa de su amiga.
 6 Me puse a escuchar por ver qué decía
 y le oí decir: - ábreme mi vida
 8 que vengo a comprarte sayas y mantillas,
 y a la otra mujer palos por las costillas.-
 10 Me fui a mi casa triste y afligida;
 me puse a coser, coser no podía.
 12 Me asomé al balcón por ver si venía,
 y le vi venir por la calle arriba.
 14 Venía diciendo: - ábreme, María,
 que vengo cansado de ganar la vida.
 16 - Si vienes cansado de ganar la vida,
 donde pasaste la noche pásate el día.-
 18 Me dio una paliza que me dejó tendida.
 Vino la justicia y se lo llevó,
 20 y él iba diciendo: - perdóname, María,
 que por ti me llevan a la prevención.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo "ay, ay, ay".

Texto 7.C.5

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 51, junto a la partitura (la nº 111). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 285.

Me casó mi madre, chiquita y bonita,

- 2 con un muchachito que yo no quería.
 A la medianoche ya el picarón se iba.
 4 Le seguí los pasos a ver dónde iba
 y lo vi entrar en casa e' su amiga.
 6 Le estaba diciendo: -María de mi vida,
 boquita de piñón,
 8 que por ti me lleven a la Inquisición.-
 Me fui pa' mi casa como así debía,
 10 me puse a barrer y barrer no podía.

 y vi que venía.
 12 Me venía diciendo: - Ábreme mi vida
 que vengo cansado de ganar la vida.
 14 - Tú vienes cansado de casa de tu amiga.-
 Me dio un bofetón me dejó tendida.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo "ay, ay, ay".
 Trapero-Esquenazi editan mal el texto omitiendo el verso 4.

Texto 7.C.6

Versión de Güines (municipio de Güines, prov. La Habana), cantada por Vicentina Antuña Navío, de 50 años de edad.

Recogida por Concepción Teresa Alzola en Ciudad de La Habana en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 52, junto a la partitura (la nº 111).
 Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 285-286.

- Me casó mi madre chiquita y bonita,
 2 con un maragatos que yo no quería.
 A la medianoche el picarón se iba
 4 me dejaba sola sin su compañía.
 Le seguí los pasos por ver dónde iba
 6 y vi que entraba en casa e' su amiga.
 - A ti te compraré sayas y mantillas
 8 y a mi querida esposa palos por las costillas.-
 Me fui a mi casa muy apenada
 10 al ver que mi esposo a otra mujer amaba.
 Me puse a coser, coser no podía;
 12 me puse a lavar, tampoco podía;
 me paré en el balcón por ver si venía.
 14 Ya lo vi venir por la calle arriba.
 - Juana de mi vida ábreme la puerta,
 16 que vengo cansado de buscar la vida.
 - Juan de los demonios bien te lo decía:
 18 donde pasaste la noche vete a pasar el día.-
 Me cogió por el moño, me tiró al suelo.
 20 Ya viene la policía, ya se lo llevan preso.

Notas: Se canta repitiendo el estribillo "Al run-rún de la mar, al run-rún" tras los versos pares.

Texto 7.C.7

Versión de Camagüey (prov. Camagüey), cantada por Susana Redondo de Feldman y sus hermanas cuando eran pequeñas.

Recogida por Susana Redondo de Feldman. Publicada junto a la partitura por Susana Redondo de Feldman en "Romances viejos en la tradición popular cubana", pp. 370-371.
 Reproducida en Mariscal 1996: 87 y Trapero-Esquenazi 2002: 283-284.

- Chiquita y bonita me casó mi madre
 2 con un muchachito que yo no quería.
 A la media noche, el muy picaón se iba.
 4 Me dejaba sola por una querida.
 Le seguí los pasos a ver dónde iba
 6 y le vi entrar en casa de su amiga.
 Yo le oí decir: - A ti te compraría
 8 mantones de seda, flores y maravillas.
 Y a la otra mujer palos por las costillas. –
 10 Me fui para mi casa triste y angustiada.
 Me puse a barrer, barrer no podía.
 12 Me asomé al balcón a ver si venía.
 Ya lo veo venir por la calle arriba.
 14 - Ábreme María
 que vengo cansado de buscarme la vida.
 16 - Tú vendrás cansado de hablar con tu amiga.
 - María del diablo, quién te lo diría.
 18 - Juan de los demonios, yo que lo sabía. –
 Me tiró una silla, le tiré un sillón.
 20 Vino la justicia,
 lo llevaron preso a la Inquisición.
 22 - Ya tú ves, María,
 que me llevan preso a la Inquisición.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “ay, ay, ay”, con la excepción de los versos 15, 21 y 23, en los que no se repiten ni los hemistiquios pares ni los impares, separados ambos por el estribillo “ay, ay, ay”. La informante, y a la vez editora de la versión, aclara que lo normal era que el romance terminara abruptamente en el verso 9, con la frase “palos por las costillas”, pues al llegar a este punto, las niñas, que habían formado un corro, trataban de golpear en las espaldas a la otra niña que tenía a su derecha y corrían unas detrás de otras en su afán de “dar palos por las costillas” terminando la dramatización en un franco retozo.

Texto 7.C.8

Versión de Santiago de Cuba sin datos de informante.

Recogida por Carlos A. Castellanos y enviada a Ramón Menéndez Pidal el 4.7.1919. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal (manuscrito 127). Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p.86. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 283.

- Chiquita y bonita me casó mi madre,
 2 con un barberito que yo no quería.
 A la media noche el pícaro se iba;
 4 le seguí los pasos a ver donde iba.
 Yo la vi entrar en casa 'e su querida;
 6 me tiró una silla, le tiré un balance;
 me rompió un ojo, le rompí una costilla.
 8 Ahí viene la policía, ahí viene la policía.
 - ¿Qué es lo que ha pasado? - Abur, Juana mía,
 10 que por ti me llevan. - Abur, Juan demonios;
 ya descansaré de ti, ya descansaré de ti.

Texto 7.C.9

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa Bonachea, de 77 años y María Ofelia López Mesa, de 52 años (madre e hija). Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

- Me casó mi madre
 2 con un jovencito que yo no quería.
 La noche de la boda el pícaro huyó.
 4 Le seguí los pasos a ver dónde iba.
 Vi que entra en casa de sus primas.
 6 Me puse a escucharlo y oí que decía:
 - Mantas y mantillas para ti, mi vida;
 8 para la que tengo en casa palos en las costillas.-

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios de los tres primeros versos y los versos 5, 6 y 7.

Texto 7.C.10

Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por Consuelo Román Izaguirre, "Pechelo", de 85 años.

Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

- Chiquita y bonita me casó mi madre
 2 con un jovencito que yo lo no quería.
 A la medianoche el pícaro salía,
 4 me dejaba sola sin su compañía
 Le seguí los pasos a ver dónde iba
 6 y le oí decir estas palabritas:
 - Yo a ti te he de dar mantos y mantillas,
 8 pero a mi mujer, palos por las costillas.-
 Le tiré una silla, lo dejé tendido
 10 y le oí decir estas palabritas:
 - Adiós mariquita, boquita de piñón,
 12 que por ti me llevan a la Inquisición.-

Notas: Se canta repitiendo el estribillo "al run, run de la mariquita sí" tras los versos pares.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Albaniña* se completa con dos versiones fragmentarias más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁶, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

8. Gerineldo (í-o)

Texto 8.C.1

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, provincia de Villa Clara) recitada por Celina Morales Bonachea, de 65 años.

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.2001.

- Gerineldo, Gerineldo, cuerpo que tienes tan lindo,
 2 ¡quién te tuviera esta noche en mi jardín preferido!
 - Señora, como soy vuestro criado señora burláis conmigo.
 4 - No me burlo Gerineldo.
 Entre las doce y la una el rey estará dormido.
 6 ¿Quién a mi estancia se atreve?, ¿quién toca así a mi postigo?
 - No os turbéis señora mía que soy vuestro dulce amigo.-
 8 Y entre juegos y deleites la noche se les ha ido.

¹⁰⁶⁶ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General...*, ob. cit., pp. 286-287.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Gerineldo* se completa con otra versión más publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁷ recolectada por María Ángeles Corcho y Maximiano Trapero.

9. Gerineldo y La condesita (í-o, á)

Texto 9.C.1

Versión de La Habana interpretada por Lolita Corzo.

Recogida por Carolina Poncet en La Habana sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 618-621. Reproducida en Mariscal 1996: 132-133 y Trapero-Esquenazi 2002: 90-91.

- A Las orillas del río, a las orillas del mar,
 2 donde Gerineldo lleva su caballito a abreviar,
 mientras el caballo bebe, Gerineldo echa a cantar:
 4 - Mes de mayo, mes de mayo, tiempo de muchos calores,
 cuando los enamorados usaban de sus amores...
 6 Por allí pasa la infanta y lo requiere de amores:
 - Si fueras rico en hacienda como eres galán pollido,
 8 dichosa fuera la dama que se casara contigo.
 - Como soy criado suyo usted se burla conmigo.
 10 - No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo,
 que no estimara más nada que estar dos horas contigo.
 12 - Dígame usted, señorita, a qué hora es el permitido.
 - A Las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
 14 a las doce es la ocasión, cuando canta el gallo pinto.-
 Aún las doce no eran dadas, Gerineldo está en camino,
 16 da tres vueltas al palacio y otras tantas al castillo,
 y como no ha visto nada, por la escalera ha subido,
 18 y arriba de la escalera, Gerineldo echa un suspiro.
 -¿Quién me ronda mi palacio, quien me ronda mi castillo?
 20 - Es Gerineldo, señora, que viene a lo permitido.-
 El rey ha tenido un sueño que muy cierto le ha salido:
 22 que le duermen con su infanta o le roban el castillo.
 Calza zapatos de seda para hacer menos ruido,
 24 y los encontró abrazados como mujer y marido.
 - Para matar a la infanta... queda mi reino perdido;
 26 para matar a Gerineldo... lo crié de chiquitico.
 Aquí les queda mi espada que me sirva de testigo.
 28 Cuando despierta la infanta la espada ha reconocido.
 - Levántate, Gerineldo, la muerte tienes contigo,
 30 la espada del rey mi padre, ¿quién la puso aquí, Dios mío?

 - ¿Dónde vienes, Gerineldo, que vienes descolorido?
 32 - Vengo de jugar los naipes con quien los jugó conmigo;
 deme usted la penitencia, que lo tengo merecido.
 34 - El castigo que te doy, ya lo tengo prometido,
 de formar un batallón.....
 36 y ponerte, Gerineldo, de teniente general.-
 Luego que lo oyó la infanta así vino a preguntar:

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, pp. 87-88.

- 38 - Dime, Gerineldo, dime, ¿qué tiempo vas a tardar?
 - De los siete pa' los ocho, de los nueve, a más tardar;
 40 si a los nueve no volviera, con otro podrás casar.
 - Pasaron los ocho años, Gerineldo sin llegar,
 42 pasaron los nueve años, la infanta camino va,
 y en el medio del camino una vacada encontraba.
 44 - ¿Me dirás, el vaquerillo, de quién es esta vacada?
 - De Gerineldo, señora, que se va a casar mañana.
 46 - ¿Me dirás, el vaquerillo, dónde tiene su posada?
 - No se lo puedo decir, que luego me reñirán.
 48 - No es de balde, vaquerillo, dinero te voy a dar,
 si me niegas la mentira y me dices la verdad.
 50 - Sí, señora, número uno, número dos, número tres en el portal.
 - ¡Ave Maria purísima, sin pecado original!
 52 - Atrás, atrás, peregrina, un pasito más atrás,
 para pedir la limosna bien os basta en el portal.
 54 - Atrás, atrás, la condesa, un pasito más atrás,
 que si usted es hija del conde, yo lo soy del rey, que es más,
 56 y Gerineldo es muy mío, me lo tengo que llevar.

 - Adiós, adiós, suegra y suegro, alcaldes de este lugar,
 58 que los amores de viejo son muy malos de olvidar,
 y yo me voy a mi pueblo y allí me voy a casar.-

Notas: Esta versión del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* presenta un comienzo en el que se yuxtaponen versos de los romances de *El conde niño* y de *El prisionero*. La informante, una joven cubana, dijo haberla aprendido de una muchacha de servicio de nacionalidad española, sin recordar su región de procedencia. Por último, de nuevo debemos anotar que en las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data imprecisamente la fecha de recolección del romance como anterior a 1969 (v. los comentarios al respecto en las notas que acompañan al texto 6.C.5 para justificar las razones por las que no aceptamos en este punto el criterio de ambos editores).

Texto 9.C.2

Versión de Santiago de Cuba cantada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, p. 637-640. Reproducida en Mariscal 1996: 130-131 y Trapero-Esquenazi 2002: 88-89.

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
 2 yo te quisiera tener tres horas en mi castillo.
 - Como soy vuestro criado, señora, jugáis conmigo.
 4 - Yo no juego, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 - ¿Y a qué hora, gran señora, se cumple lo prometido?
 6 - Entre las doce y la una cuando el rey esté dormido.
 A las diez se acuesta el rey y a las once está dormido,
 8 y a las doce, Gerineldo, yo te espero en mi castillo,
 con zapatillas de raso para que no seáis sentido. -
 10 Veinte vueltas dio al palacio y otras tantas al castillo,
 y a las doce de la noche en su alcoba se ha metido.
 12 - ¿Quién ha sido el insolente, quién ha sido el mal nacido,
 que a estas horas de la noche en mi alcoba se ha metido?
 14 Perdóname, Gerineldo, no te había conocido. -
 Lo ha tomado de la mano y en su cama lo ha metido;
 16 se besaron, se abrazaron, como mujer y marido.
 Y el rey que ha dado una vuelta los ha encontrado dormidos;

- 18 no queriendo despertarlos, puso el puñal par testigo.
Ya que la infanta despierta, tres horas del sol nacido.
- 20 - Despiértate, Gerineldo, levántate, amor mío,
que el puñal de mi padre entre los dos ha dormido.
- 22 - ¿Por dónde me iré yo ahora para no ser conocido?
- Vete por esos jardines cogiendo rosas y lirios. -
- 24 Pero el rey que lo ha sabido, al encuentro le ha salido.
- ¿Qué te pasa, Gerineldo, que estás tan descolorido?
- 26 - La fragancia de una rosa los colores me ha comido.
- Es mentira, Gerineldo, tú con la infanta has dormido.
- 28 - Márame, mi buen señor, que lo tengo merecido.
- No te mato, Gerineldo, que te crié desde niño,
- 30 pero mañana a estas horas seréis mujer y marido.
- Tengo hecho juramento a la Virgen de la Estrella,
- 32 de no casarme con dama que haya dormido con ella. -
Se ha declarado una guerra entre España y Portugal,
- 34 y al pobre de Gerineldo lo han desterrado allá.
Esto el rey lo ha hecho en castigo de su juramento audaz.
- 36 - Si a los tres años no vengo, niña, te puedes casar. -
Han pasado los tres años, no se le ha visto llegar;
- 38 se ha vestido de romera y lo ha salido a buscar,
y en el medio del camino se ha encontrado una vacada.
- 40 - Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
que me niegues la mentira y me digas la verdad,
- 42 ¿de quién son tantas vaquitas con tanto hierro y señal?
- Son del conde Gerineldo, mañana se va a casar.
- 44 - Toma este doblón de a cuatro, vaquerito, y ponme allá. -
Ha pedido una limosna y él se la ha salido a dar.
- 46 - El demonio eres, romera, que me vienes a tentar.
- No soy demonio, Gerineldo, soy tu esposa natural,
- 48 si eres noble cual hermoso conmigo te casarás. -
La tomó por una mano, la condujo hasta el altar,
- 50 y la hizo juramento de no olvidarla jamás.
La otra novia preparada del susto se desmayó,
- 52 y a los tres días temprano, con un duque se casó.

Variantes: 5a) y entonces cuándo, señora; 8b) se cumple lo prometido; 9a) con zapatillas de seda; 10) siete vueltas dio al palacio / y otras siete al castillo; 15b) y en su alcoba lo ha metido; 36b) Infanta, os podéis casar.

Notas: La informante afirma haberla aprendido de su madre, cubana e hija de español.

Texto 9.C.3

Versión de La Habana recitada por Ángel Saldaña, de 11 años.

Recogida en La Habana por José M. Chacón y Pedro Henríquez Ureña el 17.6.1914.

Publicada sin música registrada en "Nuevos romances en Cuba", pp. 201-202; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, pp.165-166. Reproducida, sin incluir el final prosificado, en Mariscal 1996: 128 y Trapero-Esquenazi 2002: 86.

- Gerineldo, Gerineldo, paje mío más querido,
2 cuántas damas y doncellas quisieran dormir contigo.
- Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
- 4 - No me burlo, Gerineldo, yo de veras te lo digo.
- Calle, calle usted, señora, el trato está prometido.
- 6 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
a la una es la ocasión cuando canta el gallo pío.
- 8 - ¿Quién es ese retunante que llama por el postigo?

- Gerineldo soy, señora, que viene a lo prometido.-
- 10 Lo ha cogido de la mano y en su cuarto lo ha metido.
Se acostaron par a par como mujer y marido.
- 12 - Alevanta, Gerineldo, paje mío más querido,
que la espada de mi padre, entre los dos se ha dormido.-
.....
- 14 Ya se ha formado una guerra entre Francia y Portugal,
y nombran a Gerineldo por capitán general.

[Al volver Gerineldo de la guerra, el rey lo condena a que muera guindado. Entonces la princesa decide no tomar sino pan y agua, para morir de hambre. El rey se apiada, perdona a Gerineldo y este y la princesa se casan.]

Notas y variantes: El informante indica otro final diferente también prosificado tomado del romance de *El conde preso*: vuelve triunfante Gerineldo de la guerra. Al entrar en su ciudad le dicen que van a *guindar* (por colgar) a un primo suyo. Gerineldo se dirige adonde está el verdugo, *desenguinda* a su primo y hace una gran matanza.

El texto fue obtenido en varias recitaciones, lo que explicaría las diversas variantes (tanto en los finales prosificados como en los versos del romance) que se aprecian en las diversas reediciones del tema por el propio Chacón. Fue una de las primeras experiencias encuestadoras de Chacón y a su impericia y bisoñez de entonces cabe achacar el galimatías de la edición del texto, que resulta especialmente problemática. El texto que he editado es el que aparece en *Ensayos de Literatura cubana* y no el primigenio, publicado en "Nuevos romances en Cuba", ya que el problema textual (al que me refiero a continuación) que se presenta pudo haber sido resuelto por Chacón en el transcurso de los ocho años que separan a ambos trabajos; dicho problema textual aparece en el hemistiquio 12b: en "Nuevos romances en Cuba" Chacón indica con puntos suspensivos que el informante no lo recuerda y señala en nota a pie de página que el verso podría reconstruirse conjeturalmente como "paje del rey más querido". Ocho años después se edita el hemistiquio tal como aparece en esta tesis sin que haya nota o prevención alguna que advierta de una posible reconstrucción fáctica. En la edición dirigida por Diego Catalán de *Gerineldo. El paje y la infanta*, III (*Romancero tradicional de las lenguas hispanicas (español-portugués-catalán-sefardí)*), VIII, ob. cit., pp. 310-311, se reproducen ambos textos, que fueron comunicados al matrimonio Pidal/Goyri en sendas cartas de 15 y 19 de junio de 1914 conservadas en el Archivo Menéndez Pidal. El primero de ellos corresponde a una primera recitación muy mal recordada y, a mi juicio, no sería más que un ejercicio inicial recordatorio del romance, con evidentes lagunas y vacilaciones que cuestionarían las posibles variantes respecto a la ulterior recitación, remitida por Chacón solo cuatro días después, tiempo suficiente para completar en el recuerdo el texto propio del romance. Beatriz Mariscal por su parte también edita la versión que aparece en *Ensayos de Literatura cubana*, anotando que la versión fue recogida en tres recitaciones diferentes, enviadas en carta -que Mariscal habría podido consultar- a Menéndez Pidal en junio de 1914 (v. Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, ob. cit., p. 128).

Las variantes en el texto del romance publicado por Chacón en "Nuevos romances en Cuba" son las siguientes: 4b) yo de verdad te lo digo; 8b) que toca por el postigo?; 9b) que viene a lo prometido; vv. 13-14) Chacón edita puntos suspensivos entre ambos versos, lo que indicaría que hubo un lapsus de memoria del informante, coincidente con la separación de los dos temas que aparecen yuxtapuestos en el texto romancístico; en el final prosificado alternativo también hay variantes: [vuelve Gerineldo de la guerra a su pueblo. Como ha obtenido grandes triunfos, lo aclaman por todas partes. Le dicen, entonces, que van a guindar a un primo suyo. Gerineldo se dirige a donde está el verdugo, *desenguinda* a su primo y hace una gran matanza.]

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* se completa con otra versión más publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁸, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

¹⁰⁶⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General...*, ob. cit., pp. 92-93.

10. La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva (í-a)

Texto 10.C.1

Versión de Chambas (municipio de Chambas, prov. Ciego de Ávila) cantada por Celia Ortega Ortega, sin datos de edad.

Recogida en Chambas por Orestes Castillo para el *Atlas de las cultura popular cubana* sin datos de fecha. Publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*, pp. 93-94.

- A cazar va el cazador y a cazar como solía,
2 ya los perros van cansados y el jurón perdido iba.
Allí lo cogió la noche y en una oscura encina,
4 donde no cantaban gallos y mucho menos gallinas,
solo cantan tres culebras todas las horas del día:
6 una canta por la noche y otra canta al mediodía,
otra canta por la tarde así que el sol se ponía.
8 Y este arrimado al granado, a ver si el día venía.
Y había una mata de pelo que todo el árbol cogía.
10 Fue atentado con su lanza y a ver si era cosa viva.
- Tate, tate, caballero, no mate lo que Dios cría,
12 que siete años va pa' ocho que estoy en esta agonía,
comiendo la verde hierba, tomando del agua fría,
14 bien podría el caballero llevarme a su compañía,
no tampoco por su esposo ni menos por su querida,
16 llevarme por su criada para hacerle la comida.
- ¿Y en qué quiere ir la infanta, y en qué quiere ir la niña?,
18 ¿si quiere ir en el ancla o quiere ir en la silla?
- En el ancla, caballero, pa' más honra suya y mía.-
20 Andando las siete leguas palabras no se decían,
y al cabo 'e las siete leguas palabras no se decían,
22 y al cabo 'e las siete leguas la niña se sonreía.
- ¿De qué se sonríe la infanta, de qué se sonríe la niña?,
24 ¿se reirá de mi caballo o se reirá de mi silla?
- No me río del caballo ni tampoco de su silla,
26 riome del caballero por su mucha cobardía.
- Vuelta vuelta, mi caballo, vuelta vuelta, mi montina,
28 vuelta vuelta, mi caballo, que una espuela se me olvida,
y en la fuente 'onde almorzamos allí se me quedaría.
30 - Adelante el caballero, adelante con la niña,
que si la espuela es de plata de oro se la daría,
32 que en casa del rey mi padre ladrillos de oro tenían.
Mi papá se llama Juan y mi 'ama doña María.
34 Ahí veo la casa blanca donde mi padre vivía,
y también veo el jardín donde yo me divertía.
36 - Por las señas que usted da es usted una hermana mía,
que se le perdió a mi padre yendo pa' una romería.

11. Conde niño (á)

Texto 11.C.1

Versión de Santa María del Rosario (prov. de La Habana) recitada por Heliodora Puigcerver, de 10 años.

Recogida en Santa María del Rosario por José M. Chacón y Calvo el 20.6.1914. Publicada sin música registrada en "Nuevos romances en Cuba", pp. 201-202; reproducida en Mariscal 1996: 76 y Trapero-Esquenazi 2002: 97. Una segunda recitación fue enviada por Chacón a Ramón Menéndez Pidal el 5.7.1914 (forma parte de los fondos del Archivo Menéndez Pidal, carpeta Correspondencia Chacón) y publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p.77.

- Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
2 se levantó conde Niño hecho clavel y rosal,
a dar agua a su caballo en las orillas del mar.
4 Mientras su caballo bebe él se ponía a cantar,
y las aves que pasaban se ponían a escuchar.
6 - Reina, llame usted a su niño
Y verá que lindo cantan las sirenitas del mar.
8 - Madre, no son las sirenas, las que usted oía cantar,
que es el conde Bejardino con quien me voy a casar.
10 - Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar
y a los tres días siguientes lo mandaré a enterrar.-
12 Yo me volví una iglesia, él un rico altar,
donde celebran la misa la mañana de San Juan.

Notas y variantes: En esta versión del romance de *Conde niño* nos encontramos con un problema textual similar al del texto 9.C.3 (tema de *Gerineldo*), ya que existen dos recitaciones muy próximas en el tiempo de la misma informante recolectadas por José María Chacón: una publicada por él mismo en "Nuevos romances en Cuba" y otra dada a conocer por Beatriz Mariscal setenta y cinco años después en *Romancero general de Cuba* y que se encuentra en el Archivo Menéndez Pidal en carta enviada por Chacón el 5.7.1914 a don Ramón. Sorprendentemente Mariscal reproduce ambas recitaciones de forma independiente (p. 76 y p. 77), como si fueran versiones distintas de una misma informante. Claramente las variantes textuales se explican por lagunas de memoria de la informante, una niña de 10 años, que en distintas recitaciones habría recordado nuevos versos y omitido otros recordados anteriormente. Editamos el texto fundiendo ambas recitaciones para completarlo, señalando a continuación las variantes de cada uno:

Variantes que presenta el texto publicado en "Nuevos romances en Cuba": 1) Una mañana de San Juan / se levantó el conde Nilo; 2) a dar agua a su caballo / en las orillas del mar;

Variantes que presenta el texto publicado en *Romancero general de Cuba*: 1) Mañanita, mañanita, / mañanita de San Juan; 2) se levantó conde Niño / hecho clavel y rosal; 6) - Madre, llama a su niño, / ha dicho la más pequeña; 9a) es el conde Bejarmin.

Texto 11.C.2

Versión de Santa María del Rosario (prov. de La Habana) cantada por unos niños.

Recogida en Santa María del Rosario por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada sin música registrada en "Figuras del Romancero: el conde Olinos", pp. 44-45; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, pp.149-150. Reproducida en Mariscal 1996: 74 y Trapero-Esquenazi 2002: 96.

- Mañanita de San Juan se levanta el conde Nilo
2 a dar agua a su caballo en las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe, él se ponía a cantar;
4 y las aves que pasaban se ponían a escuchar.
La reina llama a su niña, la llama desde el portal:
6 - Y verá qué lindo cantan las sirenitas del mar.

- Madre, no son las sirenas, las que usted oía cantar,
- 8 que es el conde Bejardino con quien me voy a casar.
- Si tú te casas con él, yo lo mandaré matar
- 10 y a los tres días siguientes lo mandaré a enterrar.-
- Yo me volví una iglesia, él un rico altar,
- 12 donde celebran la misa la mañana de San Juan.

Variantes: Variantes en el texto del romance publicado por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*: 4b) se ponían a cantar; 9b) yo lo mandaré a matar. Además considera que el verso 6 no forma parte del diálogo entre madre e hija, sino que corresponde a la voz narrativa:

La reina llama a su niña, la llama desde el portal,
6 y verá qué lindo cantan las sirenitas del mar.

Notas: es un texto muy similar al anterior y que proviene de la misma localidad, lo que indicaría la existencia de una versión ritualizada del tema extendida en el repertorio infantil de esta zona de la provincia habanera.

Texto 11.C.3

Versión de Ciego de Ávila cantada por David Salvador, sin datos de edad.

Recogida en Santa Clara (prov. Villa Clara) por Concepción Teresa Alzola en 1960. Publicada sin registrar la partitura por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, pp. 52-53. Reproducida en Mariscal 1996: 78 y Trapero-Esquenazi 2002: 97-98.

- Una mañana en San Juan se despierta el niño conde
- 2 a dar agua a su caballo a la orillita del mar.
- Mientras su caballo bebe él se ponía a cantar
- 4 y las aves iban pasando y se ponían a escuchar.
- La madre llama a la hija: - Hija, levántate ya
- 6 para que oigas las sirenas, las sirenitas del mar.
- Madre esa no es la sirena, lo que yo voy a escuchar
- 8 es la voz del niño conde, con quien me voy a casar.
- Si tú te casas con él yo lo mandaré a matar. -
- 10 Y a las cinco de la tarde ya lo van a asesinar.
- Ella se volvió paloma y él se volvió un palomar
- 12 y fueron a hacer su nido a la orillita del mar.
- Ella se volvió una iglesia y él se volvió sacristán,
- 14 y a las misas les llamaban una mañana en San Juan.

Notas: Aunque David Salvador sea de Santa Clara (tal como aparece en las ediciones de Mariscal y Trapero-Esquenazi), su familia es de Ciego de Ávila, lugar, a mi juicio, de procedencia de la versión, como parece sugerir la propia Alzola al identificar al informante como DSC, siglas en las que la C corresponde a Ciego de Ávila; v. *Folklore del niño cubano*, p.31.

Texto 11.C.4

Versión de La Ceiba (Marianao, Ciudad de La Habana) recitada por una joven llamada Placeres de 21 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por José María Chacón y enviada a Ramón Menéndez Pidal el 15.6.1914, forma parte de los fondos del Archivo Menéndez Pidal, carpeta Correspondencia Chacón. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 75. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 96-97.

- Una mañana de San Juan se levantó el conde Nilo
- 2 a dar agua a su caballo a las orillas del río.
- Mientras su caballo bebe él se ponía a cantar.
- 4 - Oigan, niñas, como cantan las sirenitas del mar.
- No son sirenas, mi madre,
- 6 con quien me voy a casar.

- Si tú te casas con él yo lo mandaré matar.-
- 8 A los dos días siguientes lo mandaron a matar:
él acaba de morir, ella acaba de expirar.

Texto 11.C.5

Versión de Santiago de Cuba cantada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, pp. 640-641. Reproducida en Mariscal 1996: 80 y Trapero-Esquenazi 2002: 98-99.

- La mañana de San Juan se levanta el conde Niño
- 2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
- Mientras su caballo bebe él se pone a cantar
- 4 y las aves que pasaban se paraban a escuchar.
- La reina llama a su hija: - Hija, ven levántate,
- 6 para que veas qué bien cantan las sirenitas del mar.
- Madre, no son las sirenas, las que usted oye cantar,
- 8 que es el conde de los niños, con quien yo me he de casar.
- Si tú te casas con él, yo lo mandaré matar.
- 10 - Si usted lo manda a matar, viva yo no he de quedar. -
- A los tres días tempranos lo mandaron a matar;
- 12 él acaba de morir, ella acaba de expirar.
- Ella, por ser hija 'e reina, la entierran en el altar,
- 14 él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá.
- ella, por hija de reina, la enterraron más acá,
- 16 él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá.
- Ella se volvió paloma, él se volvió un gavilán,
- 18 donde formaron su nido la mañana de San Juan.
- Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
- 20 donde celebraron su boda la mañana de San Juan.

Notas y variantes: Editó el texto que publicó Beatriz Mariscal, quien consultó la versión del Archivo Menéndez Pidal. En la edición del romance en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet se incluyen las siguientes variantes:

5b) Hija, ponte a escuchar; 8a) que es la voz del conde Niño; 9b) yo lo mandaré a matar; 11a) Al otro día temprano; 13) Ella, por hija de reina / la caja fue de cristal; 14b) la caja fue de coral; 17b) él se volvió un palomar; 19b) él se volvió un sacristán; 20a) donde celebraron la misa.
La informante aprendió el romance en su infancia.

Texto 11.C.6

Versión de Camagüey sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet en Camagüey sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 632-633. Reproducida en Mariscal 1996: 79 y Trapero-Esquenazi 2002: 98.

- Un conde Niño se levanta a las orillas del mar,
- 2 mientras el caballo bebía él se ponía a cantar
- y las aves que pasaban se ponían a escuchar.
- 4 La reina llama a su hija y le dice: -Ven acá;
- oye qué bonito canta la sirenita del mar.
- 6 - Madre, esa no es la sirena la que usted oye cantar,
- es la voz de un conde Niño con quien me voy a casar.
- 8 - Si tú te casas con él yo lo mandaré a matar.-
- A la mañana siguiente lo mandaron a matar.
- 10 Él acabó de morir y ella acabó de expirar.

Ella se volvió paloma y él se volvió gavián
12 y se celebraron las bodas la mañana de San Juan.

Notas: Trapero-Esquenazi atribuyen la recolección del romance a Menéndez Pidal y a Chacón y Calvo en contra de la opinión de Beatriz Mariscal, quien en cambio considera que fue recogida por Poncet. Mantengo la opinión de Mariscal ya que ella trabajó en el Archivo Pidal con los originales cubanos de don Ramón y además Trapero-Esquenazi no explican las razones por las que atribuyen la recolección a don Ramón. Creo que el motivo del error es que esta versión de Camagüey (igual que la 13.C.1) aparece en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet agrupada junto a las que efectivamente recogieron en 1937 Pidal y Chacón en *Cuba*.

Texto 11.C.7

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

La mañana de San Juan se levantó el conde Niño
2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras que el caballo bebe él se ponía a cantar.
4 Las aves que iban pasando se detenían a escuchar.
La reina llamó a su hija:
6 - Hija, ven a oír la sirenita cantar, la sirenita del mar.
- Madre, esas no son sirenas ni es su modo de cantar.
8 Ese es el condecito niño con quien me voy a casar.
- Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar.
10 - Si usted lo manda matar, yo viva no quedaré. -
Al otro día bien temprano ella lo mandó a matar.
12 Él acabó de morir y ella acabó de expirar.
Ella, como es hija de reina, la enterraron en un altar,
14 y él, como es hijo de conde, un poquito más atrás.
Ella se volvió una iglesia y él se volvió un pie de altar
16 donde celebran la misa la mañana de San Juan.
Ella se volvió paloma y él se volvió un gavián,
18 y se fueron a hacer su nido a las orillas del mar.

Texto 11.C.8

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

Se levanta el conde Niño la mañana de San Juan
2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe él se pone a cantar,
4 las aves que van cruzando se detienen a escuchar.
La reina le dice a su hija: - Ven hija mía a escuchar
6 y verás lo bien que cantan las sirenitas del mar.
- Madre, esa no es sirena ni tampoco su cantar,
8 que ese es el conde Niño con quien me voy a casar.
- Si tú te vas a casar, yo lo mandaré a matar.
10 - Madre, mándelo a matar que viuda no he de quedar. -
A la mañana siguiente lo mandaron a matar:
12 él acabó de morir y ella acabó de expirar.
Ella se volvió paloma, él se volvió un gavián,
14 y fueron a hacer su nido a las orillas del mar.
Ella se volvió una iglesia, él se volvió un altar
16 y allí dijeron la misa la mañana de San Juan.

Texto 11.C.9

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Fidela Maceo Fuentes, de 90 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Madrugaba el conde Niño la mañana de San Juan
2 a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe él se pone a cantar,
4 las aves que van volando se ponían a escuchar.
La reina llama a su hija: - Hija, levántate a oír
6 cómo canta la sirena, la sirenita del mar.
- Esa voz que yo he oído no es la voz de la sirena,
8 es el condecito Niño con quien me he de casar.
- Si tú te casas con él, yo lo mandaré a matar.
10 - Si usted lo manda matar, yo viuda no he de quedar. -
A la mañana siguiente lo mandaron a matar:
12 él acabó de morir, ella acabó de expirar.
Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar
14 donde se hicieron sus misas la mañana de San Juan.
Ella se volvió un naranjo, él se volvió un naranjal,
16 y florecieron temprano la mañana de san Juan.
Ella se volvió paloma, él se volvió un palomar.
18 Se fueron a hacer su nido a las orillas del mar.

Texto 11.C.10

Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por
Consuelo Román Izaguirre, "Pechelo", de 85 años.
Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

- Se levanta el conde Niño la mañana de San Juan
2 a dar agua a su caballo a la orillita del mar.
Mientras baña su caballo él se ponía a cantar,
4 La reina que iba pasando se detiene a escuchar.
La reina llama a su hija para que oyera cantar,
6 para que oyera cantar a la sirenita del mar.
- Madre, esa no es la sirena, la que usted oye cantar.
8 Ese es el conde Niño con el que me voy a casar.
- Si usted se casa con él, yo lo mandaré a matar.
10 - Si usted lo manda a matar, yo viuda me he de quedar. -
Al otro día por la mañana lo mandaron a matar.
12 Ella se volvió una iglesia y él se volvió un sacristán.
Ella se volvió una paloma y él se volvió un gavilán.
14 y los dos se celebraron la mañana de San Juan.

Texto 11.C.11

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por María
Victoria Labrada Peña, "Marivi", de 43 años.
Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Conde Niño es por amor, es niño y pasó la mar,
2 va a dar agua a su caballo la mañana de san Juan.
Mientras su caballo bebe, él canta dulce cantar,
4 todas las aves del cielo se paraban a escuchar.
La madre estaba tejiendo, la niña bordando está.
6 - Escucha, oh bella niña, el de tan dulce cantar.
- Ese, es ese el conde Niño, que por mí viene a finar.

- 8 - Si por tus amores pena, joh, mal haya su cantar!,
y para que no te asombre, yo lo mandaré a matar.
- 10 - Si lo mandas a matar madre, juntos nos ha de enterrar. -
Él murió a la medianoche, ella a los gallos cantar.
- 12 De él nació un espino verde, de ella un frondoso rosal,
las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan
- 14 y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar.
De ella nació una paloma blanca, de él un fuerte gavilán,
- 16 juntos vuelan por el aire, juntos vuelan par a par.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Conde niño se completa con siete versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁶⁹, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de la colección particular de Maximiano Trapero y sus colaboradores.

12. La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado (á-a)¹⁰⁷⁰

Texto 12.C.1

Versión de ¿Cienfuegos?, sin datos de informante.

Recogida en ¿Cienfuegos? por Juan Antonio Echeveite y enviada a José María Chacón y Calvo. Publicada por Chacón en "Una indagación folklórica: el baile de tres" en *Diario de la Marina* el 5.12.1954. Reproducida en Mariscal 1996: 197 y lámina 6, y Trapero-Esquenazi 2002: 81.

El niño está malito, el niño está en la cama.

- 2 Cuatro médicos le asisten de los mejores de España.
Unos dicen que se mueren, otros dicen que no es nada
- 4 y el más entendido dice que a la comunión alcanza.

Notas: Los versos se continuarían con los de la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*. Dicha información consta en carta autógrafa que Chacón envió hacia 1914 al matrimonio Pidal (cuya copia sin fecha se halla en el Archivo Pidal/Goyri, habiéndose extraviado el original que Beatriz Mariscal manejara para su edición de *Romancero general de Cuba*). En dicha carta se especifica que los versos del romance de *La muerte del príncipe don Juan* se continuarían (yuxtaposición característica de la subtradición antillana) con los del motivo de *No me entierren en sagrado*, y que, según Chacón, serían análogos a los publicados por José María Vergara en *Historia de la literatura en Nueva Granada* (v. el capítulo III.2 de esta tesis), los cuales reproducimos a continuación:

- Por si acaso me mataren no me entierren en sagrado,
2 entiérrenme en un llanito donde no pase ganao:
un brazo déjenme ajuera y un lebrero colorao,
4 pa que digan las muchachas: aquí murió un desdichao;
no murió de tabardillo ni de dolor de costao;
6 que murió de mal de amores, que es un mal desesperao.

¹⁰⁶⁹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 99-102.

¹⁰⁷⁰ En la única versión cubana conocida del tema de *La muerte del príncipe don Juan* este se continuaría con la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*, motivo que en la subtradición antillana sirve habitualmente de remate del tema de *La muerte del príncipe don Juan*. José María Chacón, que dio a conocer la versión, no creyó conveniente publicar los versos de la fórmula discursiva y se limitó a indicar que el final era análogo al del texto recogido por José María Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, ob. cit.; v. los apartados III.2 y VI.11 de esta tesis doctoral.

Respecto al año en que fue recogida la versión hay una contradicción entre lo publicado por Chacón en *Diario de la Marina* el 5.9.1954, donde data el envío de Echeveite varios años después de la fecha de publicación de su artículo “Romances tradicionales en Cuba” (que ve la luz en 1914), y la datación de Mariscal de la carta autógrafa de Chacón enviada al matrimonio Pidal, el 5 de julio de 1914. En dicha carta se detalla que la versión se habría recogido en la localidad de Cienfuegos de la provincia de Villa Clara. Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero tradicional y general de Cuba*, p. 81, dudan de que el municipio sea Cienfuegos, ya que no existiría tal en la provincia de Villa Clara, y proponen el de Cifuentes.

Variantes: Edito la versión de la copia de la carta autógrafa que se halla en el Archivo Pidal/Goyri. El texto publicado cuatro décadas más tarde en *Diario de la Marina* presenta las siguientes variantes: 1) El niño está malito, el niño está en la cama; 2a) siete médicos le asisten; 3) Unos dicen que se mueren, otros dicen que no es nada.

En el hemistiquio 1a) del texto del *Diario de la Marina* una errata convierte “malito” en “maldito”, lo que variaría significativamente la interpretación del romance. Pocos dudas se plantean al respecto después de que el propio Chacón rectificara de forma autógrafa el recorte del diario que enviara al matrimonio Pidal y que se encuentra en el Archivo Pidal/Goyri (una foto del mismo fue publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, lámina 6).

13. La hermana cautiva (í-a)

Texto 13.C.1

Versión de Camagüey sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet en Camagüey sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 628-630. Reproducida en Mariscal 1996: 71 y Trapero-Esquenazi 2002: 195.

- Al salir de Casablanca, cerca de una morería,
 2 había una mora lavando en una fuente cristalina.
 - ¿Qué haces ahí, mora linda? ¿qué haces ahí, mora bella?
 4 Deja beber mi caballo en esa agua cristalina.
 - No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
 6 me cautivaron los moros desde niña chiquitica,
 me cautivaron los moros día de pascua florida.
 8 - Si quieres venir a España monta en mi caballería.
 - ¿Y mi honra, caballero, dónde yo la dejaría?
 10 Y estos pañales que lavo, ¿dónde yo los dejaría?
 - Los de seda y los de holanda sobre mi caballo irían
 12 y aquellos que son más malos sobre el río abajo irían.
 - ¿Y mi honra, caballero, y la gente qué diría?
 14 - Yo te juro por mi espada y por la claridad del día
 de no tocarte ni hablarte hasta llegar a monte Oliva.-
 16 Al llegar a aquellos montes la mora llorar se veía.
 - ¿Por qué lloras, mora linda? ¡Por qué lloras, mora bella?
 18 - Lloro porque en estos montes mi padre a cazar salía,
 y también mis hermanitos con toda su comitiva.
 20 - ¡Oh cielos! ¿Qué es lo que oigo, Virgen Sagrada Maria?
 Pensando traer mujer, traigo una hermanita mía.
 22 Ábreme las puertas, madre, ventanas y celosías,
 que aquí te traigo una prenda por quien lloras noche y día.-
 24 La madre la abrazaba y le decía:
 - Hijita mía, ¿dónde has estado metida?
 26 - En un castillo de moros y de esclava me tenían,
 lavándole los pañales a una morita que había.

Notas: De nuevo debemos anotar que en las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data imprecisamente la fecha de recolección del romance como anterior a 1969 (v. los comentarios al respecto en las notas que acompañan al texto 6.C.5 para justificar las razones por las que no aceptamos en este punto el criterio de ambos editores).

Trapero-Esquenazi atribuyen la recolección del romance a Menéndez Pidal y a Chacón y Calvo en contra de la opinión de Beatriz Mariscal, quien en cambio considera que fue recogida por Poncet. Mantengo la opinión de Mariscal ya que ella trabajó en el Archivo Pidal con los originales cubanos de don Ramón y además Trapero-Esquenazi no explican las razones por las que atribuyen la recolección a don Ramón. Creo que el motivo del error es que esta versión de Camagüey (igual que la 11.C.6) aparece en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet agrupada junto a las que efectivamente recogieron en 1937 Pidal y Chacón en *Cuba*.

Texto 13.C.2

Versión de Santiago de Cuba cantada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada sin registrar música en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, pp. 627-628. Reproducida en Mariscal 1996: 70 y Trapero-Esquenazi 2002: 194.

- Señores, voy a contarles la historia de una niñita
2 que cautivaron los moros a los ricos de Melilla.
Siendo yo muy pequeñita, apenas tenía cinco años,
4 de los brazos de mi madre los moros me arrebataron.
- Quítate de ahí, mora bella, quítate de ahí mora linda,
6 deja beber mi caballo de esa fuente cristalina.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,
8 me cautivaron los moros a los ricos de Melilla.
- Ven, móntate en mi caballo, y huye de la morería. -
10 Y al pasar por la frontera la morita se reía.
- ¿De qué te ríes, mora bella, de qué te ríes, mora linda?
12 - No me río del caballo ni del galán que lo guía,
me río de verme en España que también es tierra mía.
14 - ¿Cómo se llaman tus padres? - Mi padre se llama Elías,
y un hermanito que tengo se llama José María.
16 - ¡Válgame Dios de los cielos, y la Sagrada María,
creí robarme una mora y robé una hermana mía!
18 Ábreme la puerta, padre, ventanas y celosías,
aquí les traigo el tesoro por quien lloran noche y día. -
20 Mis padres la recibieron con muchísima alegría,
y luego le preguntaron que qué hacía en la morería.
22 - Padre mío, los moritos a mí mucho me querían,
y decían que yo era la reina de la morería.

Notas: La informante afirma que la aprendió en su infancia.

Texto 13.C.3

Versión de la antigua provincia de Oriente recitada por Flora Cid, de 34 años.

Recogida en El Bollo (prov. de Orense, España) por Aníbal Otero en 1933, forma parte del Archivo Pidal-Goyri. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p. 69. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 193-194.

- Ayer tarde en los torneos pasé por la morería,
2 hallé una mora lavando al pie de una fuente fría.
- Sácate de ahí, mora bella, sácate de ahí, mora linda,
4 deja beber mi caballo de esas aguas cristalinas.
- No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva;

- 6 me cautivaron los moros siendo yo pequeña niña.
 - Si quieres venir conmigo y dejar la morería.
 8 - ¿Y los pañuelos que lavo, dónde yo los dejaría?
 - Los de seda y los de hilo, para mi caballería
 10 y los que no valgan nada por la corriente se tiran.-
 Anduvieron siete leguas sin hablar una palabra;
 12 al cabo de siete leguas la morita suspiraba.
 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
 14 - Suspiro porque mi honor, ¿dónde yo lo dejaría?
 - En la punta de mi espada y en mi corazón prendido.-
 16 Anduvieron nueve leguas sin hablar otra palabra;
 al cabo de nueve leguas la morita suspiraba.
 18 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
 - Yo conozco estos terrenos y estas caballerías,
 20 que fue donde me cogieron prisionerita algún día,
 yendo con mi hermano Alejo y mi padre en compañía.
 22 - ¡Válgame Dios de los cielos, la Virgen Santa María!,
 creí traer una novia y traigo una hermana mía.
 24 Ábrame las puertas, padre, ventanas y celosías,
 que aquí te traigo la hija que lloraste noche y día.
 26 - Los moritos a mí, padre, ellos mucho me querían;
 solo estaba para guardar los pavos y las gallinas,
 28 y me querían casar
 con un morito muy guapo y de mucho capital.
 30 Padre, vamos a escribirle a los moros una carta,
 que las señas yo las sé: Cortijo de Casablanca.
 32 La carta ya la escribimos y hubo contestación:
 si se casa la morita con el hijo del patrón,
 34 le regalan un millón.

Texto 13.C.4

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Olga Cantillo Matos, de 26 años.
 Recogida en Baracoa por Gabriel Cubillo Cuesta y Andrés Manuel Martín Durán el 17.9.2000.
 Publicada en Trapero-Esquenazi 2002: 198.

- El día de los torneos pasé por la morería;
 2 oí cantar una mora al pie de la fuente. -
 - Apártate mora linda, apártate mora bella.
 4 Voy a dar agua al caballo de ese agua cristalina.
 - No soy mora caballero, pues soy cubana nativa;
 6 los moros me cautivaron desde pequeñita niña.
 A la edad de quince años, a mí me hicieron casar
 8 con un morito muy guapo y de mucho capital.
 - Si quieres irte conmigo, para mi caballería,
 10 móntate en mi caballo.
 - Y los pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?
 12 - Los de seda, en mi caballo, los de hilo, en mi montura. -
 Los que para nada sirven a la corriente los tira.
 14 Caminaron siete leguas sin hablarse una palabra
 y a los poquiticos ratos la morita suspiraba.
 16 - ¿Por qué suspira la mora? ¿Por qué suspira la bella?
 - Suspiro porque ya veo el lugar donde he nacido.
 18 - ¿Cómo se llama tu padre,
 cómo se llama tu madre y todita tu familia?
 20 - Mi padre se llama Carlos y mi madre Ana María,

- el único hermano que tengo “el Isleño” le decían.
- 22 - ¡ Bajen, Dios de los cielos y la sagrada María!
 Ábreme la puerta madre, ábreme con alegría,
- 24 pensé robarme una mora y me robé la hermana mía. –

Texto 13.C.5

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Un día de los torneos pasé por la morería
- 2 a darle agua a mi caballo en la fuente cristalina.
 - ¿cómo se llama tu padre y todita tu familia?
- 4 - Mi padre se llama Carlos y mi madre Ana María,
 y una hermanita que tengo “la Isleña” le decían.
- 6 - ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!
 yo fui a buscar una mora y me llevé una hermana mía.
- 8 Ábreme la puerta madre, ábrela con alegría,
 que aquí le traigo su hija que soñaba noche y día.

Texto 13.C.6

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- El día tres de febrero pasé por la morería,
- 2 oí cantar una mora al pie de una fuente fría.
 Yo le dije: - Mora linda -, yo le dije: - Mora bella,
- 4 deja beber mi caballo de tu agua cristalina.
 - No soy mora caballero, soy cristiana cautivada.
- 6 Me cautivaron los moros siendo muy pequeña y niña.
 No contaba los quince años cuando los moros me robaron,
- 8 cuando los moros me llevaron de los brazos de mi madre. –
 - ¿Te quieres tú ir conmigo para mi caballería?
- 10 - Y los pañuelos que lavo, ¿adónde yo los dejaría?
 - Los de hilo y los de seda junto conmigo los llevarías
- 12 y los malos los echarías a la corriente del río. –
 Cuando afrontamos a la frontera una mora se reía.
- 14 Yo le dije: - Mora linda, ¿de qué te ríes, alma mía?
 - No me río del caballo ni tampoco de quien lo guía,
- 16 solo que ese es el caballo que era donde yo venía
 con mi hermana la mayor y mi padre en compañía
- 18 y un hermano que tenía llamado José María.
 - ¡Válgame la Virgen pura, válgame la Virgen María!
- 20 Ábrame la puerta padre, levántese madre mía,
 que aquí la traigo la prenda que usted sueña noche y día.
- 22 Pensé que era una mora pero era la hermana mía. –
 Mi madre me preguntaba: - ¿qué hacía en casa de los moros?
- 24 - Ellos mucho me querían.
 Ellos luego me decían que me iban a casar
- 26 con un morito muy guapo de alta categoría. -

Texto 13.C.7

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Dominga Arcia Monje, de 74 años.

Recogida en Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- El día de los torneos pasé por la morería
2 a darle agua a mi caballo en la fuente cristalina.
Oí cantar una mora una morita muy bella
4 - Apártate mora linda, apártate mora bella
que va a tomar mi caballo de la fuente cristalina.
6 - No soy mora caballero, que soy cristiana cautiva.
Me cautivaron los moros siendo muy pequeña niña.
8 No tenía quince años cuando me querían casar
con un morito muy guapo y de mucho capital.
10 - Si te quieres ir conmigo para mi caballería.
- Y estos pañuelos que lavo adónde los dejaría.
12 - Los de seda en mi bolsillo, los de hilo a mi montura,
los que para nada sirven al agua los tirarías. -
14 Caminaron largo rato sin hablarse una palabra.
Caminaron siete leguas y la mora suspiraba.
16 - ¿Por qué suspira la mora? ¿Por qué suspira la bella?
- Suspiro porque ya veo la tierra donde he nacido.
18 - Dime quiénes son tus padres y todita tu familia.
- Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María
20 y un hermanito que tengo "Alileño" le decían.
- ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!
22 Pensé robarme una mora pero es una hermana mía.
Ábreme la puerta madre, ábrela con alegría
24 que aquí te traigo la prenda que llorabas noche y día.

Notas: La informante no sabe que significa el término "alileño", que canta en el verso 20. Cree que probablemente fuera un apodo familiar.

Texto 13.C.8

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada por Elsa Aurelia Hernández Navarro, de 89 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 20.9.01.

- El día de los torneos pasé por la morería.
2 Oí cantar una mora al pie de la fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella,
4 que va a tomar mi caballo de esa agua cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cubana cautiva.
6 Los moros me cautivaron siendo pequeñita niña.
- ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!,
8 que por traerme una mora me traje una hermana mía.
Ábrame la puerta madre, ábrame con alegría
10 que aquí traigo yo la hija por quien llora noche y día.

Texto 13.C.9

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01.

- El día de los torneros pasé por la morería.
2 Oí cantar una mora al pie de una fuente fría.
- Apártate mora bella, apártate mora linda,
4 que va a tomar mi caballo de esa agua tan cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cubana nativa;
6 los moros a mí me robaron siendo pequeña niña.
De los brazos de mi madre los moros me arrebataron.
8 Cuando tenía quince años a mí me querían casar
con un morito muy guapo y de mucho capital.
10 - Si te quieres ir conmigo para mi caballería.
- Y los pañuelos que lavo dónde yo los dejaría.
12 - Los de seda y los de hilo para mi caballería,
y los más malos que sean a la corriente se irían. -
14 Caminaron siete leguas sin hablar una palabra
cuando, a poquito rato, la morita suspiraba.
16 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
- Suspiro porque no sé dónde he dejado a mi honra.
18 - Tu honra la llevo yo en la punta de mi espada,
en la punta de mi espada y en mi corazón clavada. -
20 Caminaron siete leguas sin hablar una palabra
y al poquito rato la morita suspiraba.
22 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la casta?
- Suspiro porque ya veo el pueblo donde nací.
24 - Dime quiénes son tus padres y todita tu familia.
- Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María
26 y un hermanito que tengo “el Gallego” le decían. -
Caminaron siete leguas sin hablar una palabra,
28 cuando, al poquito rato, la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
30 - Suspiro porque ya veo la casa donde he nacido.
- Ábreme la puerta padre, ventanas y galerías,
32 que aquí te traigo el tesoro por quien lloras noche y día.
¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!
34 Pensé robarme una mora y robé a la hermana mía.

Variantes: 22b) por qué suspira la santa.

Notas: Se cantaba repitiendo los versos 2, 4, 19 y 22.

Texto 13.C.10

Versión de San Luis de Jamal (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Guido Rafael Guilarte Correa, de 73 años.

Recogida en La Perrera de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 26.9.01

- El día de los torneos pasé por la morería
2 y había una mora lavando en un río que cerca había.
- Quítate de ahí, mora linda, quítate de ahí, mora bella,
4 de esa agua tan cristalina para que mi caballo beba.
- Que yo no soy mora, yo soy cubana nativa.
6 Cuando tenía cinco años los moros me cautivaron.
Cuando tenía quince años que me quisieron casar,

- 8 con un morito muy guapo y de mucha capital.
 - Morita, vamos conmigo y te llevo a tierra nativa.
 10 - Y estos pañuelos que lavo, ¿adónde los dejaría?
 - Que los de seda en mi espada, que los de hilo en mi silla,
 12 y los que para nada sirven al río los tiraré. –
 Caminaron siete leguas sin hablarse una palabra
 14 y en término de un momento empieza la mora a suspirar.
 - ¿Por qué suspira mi linda, por qué suspira mi bella?
 16 - Suspiro porque ya veo la tierra donde fui nacida. –
 Caminaron quince leguas sin hablarse otra palabra
 18 y en término de momento empieza la mora a suspirar.
 - Suspiro porque ya veo la tierra donde fui nacida,
 20 suspiro porque ya veo donde mis padres vivían.
 - Dime quién son tu padre, tu madre y toda tu familia.
 22 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María
 y un hermano solo tengo que “el Águila” le decían.
 24 - ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!
 Pensé robarme una mora y me robé la hermana mía.
 26 ¡Ábreme la puerta padre, ábreme la puerta madre,
 ábreme la puerta madre con gran gozo y alegría,
 28 que aquí te traigo tu hija que llorabas noche y día.

Texto 13.C.11

Versión de San Luis de Jamal (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Gerardo Guilarte Caba, de 41 años.

Recogida en La Perrera de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 26.9.01.

- El día de los torneos andaba en la morería
 2 y había una mora lavando en un río que cerca había.
 - Quítate, mora linda, quítate, mora bella,
 4 de esa agua tan cristalina para que mi caballo beba.
 - No soy mora linda, no soy mora bella,
 6 soy cubana nativa
 que de los brazos de mi padre, los moros me arrebataron.
 8 A la edad de quince años me quisieron casar
 con un morito muy guapo y de mucha capital.
 10 - Si quieres, vamos conmigo, te llevo a tierra natal.
 - Y estos pañuelos que lavo, ¿dónde los voy a dejar?
 12 - Los de seda en mi silla, los de hilo en mi espada,
 los que no sirvan para nada al río los tiraré. –
 14 Caminaron siete leguas sin hablarse una palabra
 y en término de una hora la morita suspiraba.
 16 - ¿Por qué suspira mora linda, por qué suspira mora bella?
 - Suspiro porque no sé dónde he dejado mi honra.
 18 - Tu honra la llevo yo en la punta de mi espada. –
 Caminaron quince leguas sin hablarse otra palabra
 20 y en término de una hora la morita suspiraba.
 - ¿Por qué suspiras mora linda, por qué suspiras mora bella?
 22 - Suspiro porque ya veo la tierra en que fui nacida,
 - Dime quiénes son tus padres, tu madre y tu familia.
 24 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María
 y un solo hermanito tengo que “Águila” le decían.
 26 - Ábreme la puerta madre, ábreme la puerta padre,
 con gran gozo y alegría,

- 28 que aquí te traigo tu hija que llorabas noche y día.
- ¡Válgame Dios de los cielos, salvada Ana María!,
30 pensé robarme una mora y era la hermana mía.

Notas: El informante afirma que el romance se lo enseñó su padre, pero curiosamente su versión presenta significativas variantes respecto a la de su padre, la 13.C.10.

Texto 13.C.12

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Sofía Blanco Calderín, de 68 años.

Recogida en Quibiján por Andrés Manuel Martín Durán el 26.9.01

- El día de los torneos pasé por la morería;
2 y oí una mora cantando al lado de la fuente fría.
Le dije: - Apártate mora linda, apártate mora bella
4 que va a pasar mi caballo a tomar agua llovida.
- Yo no soy mora de aquí, que soy cristiana cautiva.
6 Los moros me cautivaron desde pequeñita niña.
- Si te quieres ir conmigo para mi caballeriza,
8 - Y los pañuelos que lavo, ya le digo, ¿dónde los dejaría?
- Los de sedas, en mi pecho, los de hilo, en mi montura,
10 los que para nada sirven, echarlos en la corriente. –
Caminaron siete leguas y la mora suspiraba.
12 - ¿Por qué suspira mi mora, por qué suspira mi bella?
- Porque estoy mirando el pueblo allí donde fui nacida.
14 - Cuando lleguemos a tu pueblo me dices quién es tu padre,
me dices quién es tu madre y todita tu familia.
16 - Mi padre se llama Carlos y mi madre Ana María,
y un hermanito que tengo “el Lile” yo le decía.
18 - ¡Perdóname madre mía, perdóname Jesucristo!,
pensé robarme una mora y me robé una hermana mía. –

Texto 13.C.13

Versión de Santiago de Cuba (provincia de Santiago de Cuba), cantada por Beatriz Carrión Pérez, de 33 años.

Recogida en San Luis de Jamal (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 3.10.01

- Al llegar al monte Olivo yo vi una mora lavando,
2 yo vi una mora lavando en una fuente de agua fría.
- Levántate mora linda, levántate mora bella.
4 Deja beber mi caballo en esa fuente de agua fría.
- Yo no soy mora caballero, yo soy gitana cautiva,
6 que me robaron los moros desde muy pequeña niña.
- Si quieres vivir conmigo, ven, móntate en mi caballo.
8 Te llevaría a una tierra donde muy feliz serías.
- ¿Por qué suspira la linda, por qué suspira la bella?
10 - Suspiro porque ya veo la tierra donde he nacido.
- ¿Cómo se llaman tus padres, tus hermanos y más familia?
14 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Inés María,
y mi hermano más pequeño “Madrileño” le decían.
16 - ¡Sálveme la luz del cielo y la sagrada María!,
que en vez de robarme una novia, me robé a una hermana mía.
18 Levántense padre y madre, levántense padre mío,
que aquí les traigo la prenda que han llorado noche y día.

Texto 13.C.14

Versión de Majana (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Caridad Matutes Lores, de 58 años.

Recogida en Boca de Miel (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 4.10.2001.

- El día de los torneos pasé por la morería;
2 oí cantar una mora al pie de una fuente fría.
- Retírate mora linda, retírate mora bella
4 que va a beber mi caballo de estas aguas cristalinas.
- No soy mora caballero, que soy cristiana cautiva.
6 Me cautivaron los moros desde que fui casi niña.
- Mora, ¿te quieres ir conmigo para mi caballería?
8 - Los pañuelos que yo lavo
- Los de hilos, en la silla, los de seda, en mi caballo,
10 los que no sirvan para nada, a la corriente los tiraré. –
Caminaron siete leguas y entonces al poquito rato
12 la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la bella?
14 - Suspiro porque ya voy a tierra que fui nacida.
- ¿Cómo se llaman tu padre y todita tu familia?
16 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María,
y un hermanito que tengo “el Isleño” le decían.
18 - ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!,
creí traer una esposa y traigo una hermana mía.
20 Abre la puerta mi padre, ábrela con alegría,
que aquí te traigo a tu hija que soñabas noche y día.
22 Se la he quitado a los moros en los montes de Mería–

Notas: La informante no sabe dónde están o qué son los montes de Mería. Aprendió la canción de su madre. Sus abuelos eran españoles.

Texto 13.C.15

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Yurisbel Ordúñez César, de 14 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

- El día de los torneos pasé por la morería
2 y vi cantar una mora al pie de una fuente fría.
- Levántate mora linda, levántate mora bella,
4 deja beber mi caballo de ese agua tan cristalina.
- Yo no soy mora caballero, que soy cubana nativa.
6 Los moros me cautivaron desde pequeña niña.
No tenía cinco años y ya me querían llevar,
8 de los brazos de mis padres los moros me arrebataron.
No tenía quince años y ya me querían casar
10 con un morito muy guapo y de buena capital.
- Móntate en mi caballo que yo te voy a llevar.
12 - Y los pañuelos de seda, ¿dónde yo los dejaría? -
Caminaron siete leguas sin hablar una palabra
14 y luego al poquito rato la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira la mora? ¿Por qué suspira la bella?
16 - Suspiro porque mi honra, ¿dónde yo la dejaría? -
Caminaron siete leguas sin hablar una palabra
18 y luego al poquito rato la morita suspiraba.

- ¿Por qué suspira la mora? ¿Por qué suspira la bella?
- 20 Suspiro porque es el pueblo donde yo he nacido.
- Mi padre se llama Pedro y mi madre Ana María,
- 22 y un hermanito que tengo "el Isleño" le decían.
- Ábranme la puerta madre y padre con alegría.
- 24 Pensé traer una mora y traigo una hermana mía. –

Texto 13.C.16

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Blanca Zoila Acosta Pons, de 67 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- El día de los torneros pasé por la morería,
- 2 sentí cantar una mora al pie de una fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella
- 4 que va a tomar mi caballo de esa agua tan cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cristiana nativa.
- 6 Me arrebataron los moros siendo niña todavía. –
- La monté en mi caballo. Caminaron cuatro leguas.
- 8 Al cabo de mucho rato la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira la linda, por qué suspira la bella?
- 10 - Suspiro porque conozco la tierra donde fui nacida.
- Mi madre se llama Ana, mi madre José María,
- 12 y el hermanito que tengo "el Lile" yo le decía.
- Ábreme la puerta madre, ábrela con alegría.
- 14 Pensé llevarme una mora y traigo mi hermana mía.
- Aquí le traigo la prenda que usted llora noche y día.

Texto 13.C.17

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Wilfreda Acosta Pons, de 59 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- El día de los torneros pasé por la morería.
- 2 Había una mora lavando al pie de una fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella.
- 4 Deja beber mi caballo de esa agua muy cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cristiana cautiva.
- 6 Me cautivaron los moros siendo niña pequeñita. –
- La monté en mi caballo, la morita suspiraba.
- 8 - ¿Por qué suspira la niña, por qué suspira la bella?
- Suspiro porque ya veo la tierra donde nací.
- 10 - ¿Cómo se llama tu padre y todita tu familia?
- Mi padre se llama Pedro, mi madre se llama Juana,
- 12 y el hermanito que tengo "el Isleño" le decían.
- ¡Válgame la Virgen pura, válgame la Virgen bella!,
- 14 pensé robarme una mora y traigo una hermana mía.
- Ábrame la puerta madre, ventanas con alegría,
- 16 que aquí le traigo la prenda que usted llora noche y día.

Notas: La informante canta el romance repitiendo los versos 6, 9, 14 y 16.

Texto 13.C.18

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Edita Nicó López, de 36 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- Salí de monte Energía, pasé por la morería.
2 y oí una mora cantando al pie de una fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella,
4 que va a pasar mi caballo por el agua cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cubana cautiva.
6 Los moros me cautivaron a la edad de cinco años.
Cuando tenía ocho años ellos me querían casar,
8 con un morito tan guapo y de mucho capital.
- Si te quieres ir conmigo para mi caballería,
10 - Y los pañuelos que lave, ¿adónde los dejaría?
- Los de seda, en tus pechos, los de hilos, en la silla,
12 y los que pa nada sirven, échalos por la corriente. –
Caminemos siete leguas y la mora suspiraba.
14 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la bella?
- Porque estoy mirando al pueblo adonde yo fui nacida.
16 - Cuando lleguemos a tu pueblo me dices quién es tu padre,
me dices quién es tu madre y demás más familiares.
18 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María,
y un hermanito que tengo, que "Lile" yo le decía.
20 - ¡Válgame Dios de los cielos, sagrada Virgen María!,
pensé traer una esposa y traje una hermana mía.
22 Ábreme la puerta madre, ábrela con alegría,
que aquí te traigo tu hija que llorabas noche y día.
24 Pensé traer una esposa y traje una hermana mía.

Texto 13.C.19

Versión de Navas (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Josefa Quiroga Cancañón, de 64 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.01

- El día de los torneos pasé por la morería
2 y oí cantar una mora, y al pie de la fuentecilla.
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
4 que va a tomar mi caballo de esa agua cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cubana cautiva,
6 los moros me cautivaron desde pequeñita niña.
Los moros me arrebataron de los brazos de mi madre.
8 No tenía quince años y ya me querían casar
con un morito muy guapo y de mucho capital.
10 - Si quieres venir conmigo, móntate en mi caballo.
- Los pañuelos que lavaba, ¿dónde yo los dejaría?
12 - Los de plata en mi silla, los de oro en mi caballo–
Caminaron siete leguas sin hablarse una palabra
14 y a los poquiticos ratos la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
16 - Suspiro porque ya veo la tierra y la patria mía.
- Dime quiénes son tus padres y todita tu familia.
18 - Mi padre se llama Carlos y mi madre Ana María
y un hermanito que tengo que "Lile" yo le decía.
20 - ¡Válgame Dios de los cielos y la sagrada María!,

- pensé llevarme una mora, me llevé una hermana mía.
 22 - Ábreme la puerta padre, ábranla con alegría,
 que aquí le traigo la hija por quien lloran noche y día.

Texto 13.C.20

Versión de Pueblo Nuevo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Marina Labañino Ortiz, de 90 años.

Recogida en Pueblo Nuevo por Andrés Manuel Martín Durán el 12.10.01

- El día de los torneos pasé por la morería.
 2 Oí cantar una mora al pie de la fuente fría.
 - Apártate mora bella, apártate mora linda,
 4 deja pasar mi caballo de esa agua tan cristalina.
 No soy mora caballero, yo soy cubana nacida.
 6 Los moros me llevaron desde muy pequeña niña.-
 Caminaron siete leguas, la morita suspiraba
 8 y el otro le preguntaba:
 - ¿Por qué suspira la niña? ¿Por qué suspira la mora?
 10 - Suspiro porque ya veo la casa donde fui niña.
 No soy mora caballero, yo soy cubana nacida.
 12 Los moros me llevaron desde muy pequeña niña.-

Texto 13.C.21

Versión de Pueblo Nuevo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Rosafila Mendoza Labañino, de 50 años.

Recogida en Pueblo Nuevo por Andrés Manuel Martín Durán el 12.10.01

- El día de los torneos pasé por la morería,
 2 oí cantar una mora al pie de la fuente fría.
 - Apártate mora linda, apártate mora bella,
 4 deja tomar mi caballo de esa agua tan cristalina.
 - No soy mora caballero, que soy persona cautiva.
 6 Me cautivaron los moros de tres meses de nacida.
 - Si usted conmigo se fuera, con gusto la llevaría.
 8 - Y estos pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?
 Los de hilo y los de seda mi caballo lleva encima
 10 y los que no valen nada la corriente arrastraría. –
 Caminaron siete leguas sin hablar media palabra
 12 y luego a poquito rato la morita suspiraba.
 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la linda?
 14 - Suspiro porque mi honra, ¿dónde yo la dejaría?
 - Y en la punta de la espada, mi corazón, la traía.
 16 Caminaron, caminaron, sin hablar media palabra
 y luego al poquito rato la morita suspiraba.
 18 - ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira mi vida?
 Suspiro porque he llegado a la tierra donde nací.
 20 - ¿Cómo se llaman tus padre y madre con alegría?
 - Mi padre se llama Carlos, mi madre Ana María
 22 y un hermanito que tengo, que "el Isleño" le decían.
 - ¡Qué oigo, Dios mío, qué oigo! ¡Virgen sagrada María!
 24 Pensaba traer esposa y traigo una hermana mía.
 - Ábranme la puerta madre y padre con alegría,
 26 que aquí le traigo su hija por quien lloran noche y día.

Notas: Se canta repitiendo los versos 4, 6, 10, 21, 24 y 26.

Texto 13.C.22

Versión fragmentaria de Playa Fundadora, localidad hoy desaparecida (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) recitada por Encarnación “Nena” Oliveros Suárez, de 71 años. Recogida en Cabacú (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

El día de los torneos pasé por la morería.
2 y oí cantar una mora al pie de la fuente mía.
.....

[Parece ser que él se enamoró y se la llevó]

.....
- ¿Cómo se llama su padre y todita su familia?
4 Mi padre se llama Pepe y mi madre Ana María
y un hermanito que tengo “el Isleño” le decían.
6 - ¡Válgame Dios de los cielos, la santísima María!,
que por robarme una mora me robé una hermana mía.
8 Ábrame la puerta madre, ábrela con alegría
que aquí te traigo la hija que llorabas noche y día.

Texto 13.C.23

Versión fragmentaria de Bernardo Yateras (municipio de Caimanera, prov. de Guantánamo) recitada por José Ángel Fromista Estévez, de 71 años. Recogida en Mabujabo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 15.10.01

Paseaba un caballero por los montes de Palermo.
2 Paseando por la morería oí cantar una mora.
- Apártate mora bella, apártate mora linda.
4 - No soy mora caballero, soy cubana nativa,
que los moros me trajeron de los montes de Mejía. –
6 Montaron en su caballo. - ¿Por qué suspira la mora?
- Suspiro porque ya veo el pueblo donde nací.
8 - ¿Cómo se llama tu padre y tu madre?
- Mi padre se llama Carlos Manuel y mi madre Ana María,
10 y un hermano que tengo “el Isleño” le decían.
- ¡Válgame el Dios de los cielos y la sagrada María!
12 Me pensé llevar una mora y me llevo una hermana mía.
- Ábrame la puerta madre, ábramela con alegría,
14 que aquí le traigo su hija que lloraba noche y día.

Texto 13.C.24

Versión de Campechuela (municipio de Campechuela, prov. de Granma) recitada por Donna Caridad Guerra, “Cachita”, de 72 años. Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

Un veinticuatro de junio pasé por la morería
2 y había una mora lavando en las orillas de un río.
- Aparta morita linda, deja beber mi caballo,
4 deja beber mi caballo en este agua tan cristalina.
- No soy mora caballero, que soy cristiana cautiva,
6 me cautivaron los moros desde muy chiquita y niña.
- Y con los moros, ¿qué hacías?
8 - Lavando todos los pañuelos de toda la morería.
- Sube morita linda, sube en mi caballería.
10 - Y los pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?

- Los de hilo y los de seda van en mi caballería
- 12 y los que para nada sirven van a la corriente del río.
Y tú, ¿en tu casa que hacías?
- 14 - Con mi hermano “el Aguileño” y mi padre en compañía.
- ¡Válgame la Virgen pura, la Virgen Santa María!,
- 16 pensé robarme una mora y robé la hermana mía.
- Abre la puerta padre, ventanas y celosías,
- 18 que aquí te traigo el tesoro que llorabas noche y día.

Texto 13.C.25

Versión de Santa Rita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba), a veces cantada y a veces recitada por Pedro Guerra Ramírez, de 52 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 3.12.2004.

- Un domingo por la tarde pasé por la morería,
- 2 y había una mora lavando al pie de una fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella,
- 4 deja beber mi caballo de esas aguas cristalinas.
- Yo no soy mora caballero, que soy una persona cautiva,
- 6 que me cautivaron los moros cuando era pequeñita.
- Vamos conmigo mora para mi caballería.
- 8 - Y estos pañuelos que lavo, a quién se los dejaría.
- Los de hilo y los de seda, para mi caballería
- 10 y los que nada sirvieran a la corriente echaría. –
- Cuando llegaron al primer paso del río la morita iba riendo.
- 12 - ¿De qué ríes mi vida, de qué ríes mi amor?
- Yo no río del caballo ni del galán que lo guía,
- 14 yo río de esta tierra que también fue tierra mía.
- ¿Cómo se llaman tus padres? Mi padre se llama Juan de la Lira
- 16 y un hermanito que tengo se llama Jesús María.
- ¡Ay, válgame Virgen del Cobre! ¡Ay, válgame Virgen María!,
- 18 si esto que yo traigo es una hermana mía.
- Abra la puerta padre, ventanas y galerías,
- 20 que aquí te traigo el tesoro que buscabas de noche y día. –

Texto 13.C.26

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba), cantada por Ariel Cruzata Cruzata, de 37 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- El día de los Manueles pasé por la morería,
- 2 estaba una mora linda lavando en una fuente fría.
- Le dije así a la morita, que si conmigo se iría:
- 4 - Y esto que estoy lavando, ¿en dónde lo echaría?
- Los de hilo y los de seda con mi caballo se irían
- 6 y los que no valgan nada a la corriente se echarían. –
- Pasó, pasó caminando y al llegar al primer bosque,
- 8 y al llegar al primer bosque la morita iba llorando.
- ¿Por qué llora mora linda, por qué llora mora bella?
- 10 - Yo lloro porque mi padre aquí andaba de cacería.
- ¿Cómo se llama tu padre? - Se llama Juan de la Lira.
- 12 - ¿Cómo se llama tu madre? - Se llama Rosa María. –
- Y al llegar a la montada la morita se reía.

- 14 - Ábreme la puerta madre, ábrela con alegría,
que aquí te traigo la prenda que llorabas noche y día.
16 Te quise traer la novia y te traje la hermana mía.

Texto 13.C.27

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba), cantada por Silvia Blanco Santisteban, de 30 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

Un día de la morería

- 2 yo vi una mora lavando al pie de una fuente fría.
- Apártese mora linda, apártese mora bella,
4 deja beber mi caballo en esa agua cristalina.
- Yo no soy mora caballero, yo soy cautiva de moros.
6 Me cautivaron los moros el día de Pascua florida.
- Si quieres irte conmigo, en mi caballo te irías.
8 - Y mas los pañuelos que lavo, ¿adónde los dejaría?
- Los de hilo y los de seda en mi caballo se irían
10 y mas los que no sirviesen la corriente lo arrastraría. –
Al pasar por aquellos bosques la mora linda lloraba.
12 - ¿Por qué lloras mora linda, por qué lloras mora bella?
- Yo lloro porque en estos bosques mi padre a cazar venía.
14 Mi padre a cazar venía con mi hermano Rosabel. –
Al pasar por aquellos campos la mora linda reía.
16 - ¿Por qué ríes mora linda, por qué ríes mora bella?
- Yo río porque en estos campos mi padre a pasear venía.
18 Mi padre a pasear venía con mi hermano Rosabel.
- Ábranme la puerta madre, ábranmela con alegría,
20 que aquí te traigo la rosa que has llorado noche y día. –

Variantes: 2b) al lado de; 3) – Apártate mora linda, / apártate mora bella; 4b) en esa fuente cristalina.

Texto 13.C.28

Versión de El Francés (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por las hermanas Gladis e Isabel Liens Sánchez, de 47 y 45 años respectivamente.

Recogida en Calentura (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- El día de los torneos pasé por la morería,
2 y había una mora lavando al pie de la fuente fría.
-Apártate mora linda, apártate mora bella,
4 deja tomar mi caballo en la fuente cristalina.
Si quieres irte conmigo para mi caballería.
6 - Y los pañuelos que lavo, ¿adónde los dejaría?
- Los dejarías en mi caballo, los tirarías en mi montura
8 y los que nada sirvieran la corriente llevaría. –
Caminaron siete leguas sin hablar media palabra
10 y a los poquiticos ratos la morita suspiraba.
- ¿Por quién suspira la mora, por quién suspira la bella?
12 - Suspiro porque mi honra, ¿adónde la dejaría?
Caminaron siete más sin hablar media palabra
14 y a los poquiticos ratos la morita suspiraba.
- ¿Por quién suspira la mora, por quién suspira la bella?

- 16 - Suspiro porque mis padres, ¿adónde se quedarían?
 - ¿Cómo se llaman tus padres y todita tu familia?
 18 - Mi padre se llama Pedro y mi madre Ana María
 y el hermanito que tengo "Idisleño" le decían.
 20 - Ábranme la puerta madre, ábranla con alegría,
 que aquí le traigo a mi hermana que lloraba noche y día.
 22 Pensé llevarme una mora y me llevé la hermana mía.

Texto 13.C.29

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

- El día de los torneos pasé por la morería,
 2 me encontré una mora lavando cerca de una fuente fría.
 - Apártate mora linda, apártate mora bella,
 4 que quiero ver mi caballo tomar agua cristalina.
 - No soy mora caballero, yo soy cristiana cautiva.
 6 Los moros me cautivaron el día de Pascua florida.
 - ¿Tú te quieres ir conmigo? - De buena gana lo haría.
 8 Y los pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?
 - Los de holán y seda fría mi caballo cargará
 10 y los que no valen nada la corriente arrastrará. –
 Y siguiéronse adelante, la morita se reía.
 12 - ¿De qué ríes mora linda, de qué ríes mora bella?
 ¿Ríes del caballo o del galán que lo guía?
 14 - No río ni del caballo ni del galán que lo guía,
 río porque estos campos fueron de la patria mía. –
 16 Y siguiéronse adelante, la morita se afligía.
 - ¿De qué lloras mora linda, de qué lloras mora bella?
 18 - Lloro porque en estos bosques mi padre a cazar venía
 con mi hermano Misael y toda su compañía.
 20 - ¿Cómo se llama tu padre? - Mi padre, Juan de la Oliva.
 - ¡Qué yo oigo, Virgencita, qué yo oigo, madre mía!
 22 Pensaba traer esposa y lo que traigo, hermana mía.
 Madre abra usted la puerta, ventanas y galerías,
 24 que aquí le traigo la rosa que lloraba noche y día.

Texto 13.C.30

Versión de Bartolomé Masó (municipio de Carlos Manuel de Céspedes, prov. de Granma) cantada por Pedro Pablo de la Rosa Díaz, de 47 años.

Recogida en Bayamita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- El día de los torneros pasé por la morería,
 2 y oí cantar una mora cerca de la fuente fría.
 - Apártate mora bella, apártate mora linda,
 4 deja beber mi caballo de esas aguas cristalinas.
 - No soy mora caballero, que soy cristiana nacida.
 6 Me cautivaron los moros cuando yo era pequeñita. –
 - ¿Te quieres venir conmigo?
 8 - Y los pañuelos que lavo, ¿adónde los dejaría? –
 Caminamos siete leguas sin hablar ni una palabra,
 10 y al cabo de siete leguas la morita suspiraba.

- ¿Por qué suspira la mora, por qué suspira la bella?
- 12 - Suspiro porque estoy viendo tierra donde yo nací.
- Dime el nombre de tu padre y de toda tu familia.
- 14 - Mi padre se llama Carlos, mi madre, Ana María,
y el hermanito que tengo "el Isleño" le decían.
- 16 - Ábreme la puerta madre,
pensé traer a mi novia y traje una hermana mía.

Texto 13.C.31

Versión de El Confín (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Celso Pérez Arbella, de 47 años.

Recogida en Bayamita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 9.12.2004.

- El día de los torneros pasé por la morería,
- 2 y había una mora lavando cerca de la fuente fría.
- Apártate mora linda, apártate mora bella,
- 4 deja beber mi caballo agua fresca cristalina.
- No soy mora caballero, yo soy persona cautiva.
- 6 Me cautivaron los moros desde niña pequeñita.
- Si te quieres ir conmigo, móntate aquí en mi caballo.
- 8 - Y a quién le dejo el pañuelo, pañuelo que estoy lavando.
- Recoge algunas cositas, lo mejorcito que tengas,
- 10 y todo lo que no sirve la corriente se lo lleva. –
Caminamos siete lenguas sin hablar ni una palabra,
- 12 entonces, poco a poquito, la morita suspiraba.
- ¿Por qué suspira mi mora, por qué suspira mi bella?
- 14 - Suspiro porque recuerdo tierra donde caminaba.
- Dime el nombre de tu padre, de tu mamita querida,
- 16 el nombre de tus hermanos y de toda tu familia.
- Mi padre se llama Carlos y mi madre Ana María,
- 18 y un hermanito que tengo "el Isleño" le decían.
- Ábreme la puerta madre, ábreme con alegría,
- 20 que aquí te traigo el tesoro que llorabas noche y día.
- Ábreme la puerta madre, ventanas y galerías.
- 22 Salí a buscar a una mora y traje a la hermana mía.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del tema de *La hermana cautiva* se completa con cuatro versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷¹, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

¹⁰⁷¹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General...*, ob. cit., pp. 195-197.

14. La dama y el pastor (polias.)

Texto 14.C.1

Versión de Camagüey, recitada por Elisa Porro de Primelles, sin datos de edad.

Recogida en Camagüey sin datos de fecha por José Antonio Fernández de Castro, quien se la envió a Chacón y Calvo en 1923. Publicada sin registrar la música en "Romance de la dama y el pastor", pp. 289-290; reeditada en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. XI, La dama y el pastor*, pp.114-115, utilizando una copia a máquina remitida por Chacón a Ramón Menéndez Pidal en 1924. Reproducida en Mariscal, 1996:125-126 y Trapero-Esquenazi, 2002: 320-321.

- Estaba un pastor y estaba de amores muy enojado.
2 Preguntóle una dama si quería ser casado.
- Yo no quiero ser casado -responde el villano vil-
4 mi ganado está en la sierra y con él voy a dormir.
- Mira qué pie tan pulido para un zapato bordado,
6 mira que soy niña sí, sí, y dispuesta a tu mandato.
- Yo no quiero ser mandado -responde el villano vil-
8 mi ganado está en la sierra y con él voy a dormir.
- Pastor, que estás en la sierra durmiendo en duros terrones,
10 si te casaras conmigo dormirías en colchones.
- Yo no quiero sus colchones -responde el villano vil-
12 mi ganado está en la sierra y con él voy a dormir.
- Pastor, si tú me quisieras, mi madre te daría un coche,
14 para que me visitaras los sábados por la noche.
- Yo no quiero un gran coche -responde el villano vil-
16 mi ganado está en la sierra y con él voy a dormir.
- Zagala cuando me hablaste tu palabra no entendí;
18 dispénseme gran señora si en algo yo os ofendí.
- Ya es tarde gran caballero para que venga a persuadir;
20 su ganado está en la sierra, vaya con él a dormir.

Notas y variantes: Se recita repitiendo el estribillo ¡Ay adiós! tras los versos pares salvo el último de ellos. En la reedición de *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, tomo XI, basada en copia mecanografiada remitida por Chacón a Ramón Menéndez Pidal, el estribillo presenta la variante de ¡Ay Dios! Ambas variantes serían posibles ya que la última es una exclamación tópica y muy frecuente en el discurso coloquial; la del artículo de *Archivos del Folklore Cubano*, ¡Ay adiós!, que se edita en la presente tesis doctoral, también estaría perfectamente justificada pues anticipa el desenlace de la historia. El texto de la versión que edito en esta tesis doctoral es básicamente el del artículo de *Archivos del Folklore Cubano*, por dos razones (que por supuesto admiten discusión): la primera, porque en principio debería estar más cuidado un texto que iba a aparecer impreso (y además en la revista que era la niña mimada de Chacón) que una copia mecanografiada de carácter privado y cuyo fin no era en principio ser editada; y la segunda, que la versión de la revista es un año posterior a la nota mecanografiada, y Chacón habría podido tener más tiempo para solventar las dudas y corregir los errores al respecto. Solo me desví del texto que aparece en *Archivos del Folklore Cubano* y sigo el de la copia mecanografiada en el primer verso, ya que la división de los hemistiquios del mismo me parece más acertada pues normaliza el verso en dos hemistiquios octosílabos; dicho primer verso, según la revista, presentaría un primer hemistiquio hexasílabo y un segundo decasílabo: 1) Estaba un pastor / y estaba de amores muy enojado.

Variantes en la copia mecanografiada: 4b) y con él me voy a dormir; 7a) yo no quiero ser mandado; 15a) yo no quiero su gran coche.

La informante dijo haber aprendido la versión hacia 1880. Según la copia mecanografiada sería hacia 1870.

15. Ricofranco (é)

Texto 15.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 74; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 111-112. Reproducida en Mariscal 1996: 137 y Trapero-Esquenazi 2002: 152.

- En Madrid hay un palacio que le llaman de oropel,
2 y allí vive una muchacha que la llaman la Isabel.
Un día estaba jugando al juego del ajedrez,
4 viene un hombre, y se la lleva, la corona de Isabel.
- ¿Por qué lloras, hija mía? ¿Por qué lloras Isabel?
6 Si lloras por padre y madre no los volverás a ver;
si lloras por tus hermanos prisioneros han de ser.
8 - No lloro por nada de eso ni por nada de interés;
lloro por un puñal de oro. – Si me dices para qué.
10 - Para partir esta pera, que vengo muerta de sed. –

Variantes: 1b) que le llaman Israel; 3b) al juego del alfiler; 4) viene un mozo y se la lleva / a la pobre de Isabel; 6b) nunca volverás a ver; 9b) que a mi padre le entregué.

Notas: Respecto al informante Poncet solo indica que la versión reproducida era la corriente entre los niños cubanos.

Texto 15.C.2

Versión cantada de Camagüey sin datos de informante.

Recogida en Camagüey por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada con música registrada en “Romances tradicionales en Cuba”, pp. 74-75 y 120-121; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.125. Reproducida en Mariscal 1996: 138 y Trapero-Esquenazi 2002: 152.

- En Madrid hay un palacio que le dicen de Oropel,
2 y allí vive una muchacha que la llaman Isabel.
Un día estando jugando al juego del ajedrez,
4 viene un conde y se la lleva a la pobre Isabel.
.....
- ¿Por qué lloras, hija mía? ¿Por qué lloras, Isabel?
6 Si lloras por padre y madre no los volverás a ver;
si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.
8 - No lloro por nada de eso, ni por cosa de interés,
sino por el cuchillo de oro que tú llevas al revés.
10 - Si me dices para qué
- Para partir esta pera, que vengo muerta de sed.

Texto 15.C.3

Versión cantada de La Habana sin datos de informante.

Recogida en La Habana por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada con música registrada en “Romances tradicionales en Cuba”, p. 75 y 120-121; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.125-126. Reproducida en Mariscal 1996: 139 y Trapero-Esquenazi 2002: 152-153.

- En el monte hay un palacio que le dicen de Oruzbel,
2 y allí vive una muchacha que la llaman Isabel.
Un día estando jugando lindo juego de alfiler,
4 viene un duque y se la lleva a la pobre de Isabel.

.....

- ¿Por qué lloras, hija mía? ¿Por qué lloras, Isabel?

6 Si lloras por padre y madre, en la guerras [sic] los maté,
si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.

8 - Yo no llo por mis padres ni por mis hermanos tres;
yo no llo por nada de eso ni por ningún interés.

10 llo por el puñal de oro. - Si me dices para qué.-

.....

Apenas se lo hubo dado, con el puñal le mató.

Texto 15.C.4

Versión de sin datos de lugar cantada por un corro de niños.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar.

Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 143-144;

Reproducida en Mariscal, 1996:144 y Trapero-Esquenazi, 2002: 154.

En Madrid hay un palacio que se llama el Oropel,
2 y allí vive una muchacha que le llaman Isabel.
Un día estando jugando al juego del alfiler,
4 viene un mozo y se la lleva, la corona de Isabel.

.....

- ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?

6 Si lloras por padre y madre no los volverás a ver,
si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.

8 - Yo no llo por nada de eso ni por nada de interés,
llo mi puñal de oro que se me ha perdido ayer.

10 - Si me dices para qué.
- Para partir una pera que vengo muerta de sed.-

12 Cortinas de cinta blanca cortinas de cinta azul,
y entre cortina y cortina se paseaba un andaluz.

Notas y variantes: 3b) al juego del ajedrez; 4b) a la pobre de Isabel. La editora informa que los dos versos finales no corresponderían al romance, pero que las niñas (y afirma desconocer el porqué) lo terminan de ese modo, o los substituyen de la siguiente manera:

-Si la mar fuera de tinta y las orillas de papel,
yo le escribiera una carta a mi hermanito Manuel.

Texto 15.C.5

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, pp. 52-53.

Reproducida en Mariscal 1966: 146 y Trapero-Esquenazi 2002: 155.

En Madrid hay un palacio que le dicen de Avapiés
2 allí vive una muchacha que se llama Isabel.
Un día estaba jugando al juego del ajedrez
4 viene un hombre y se la lleva, llo la pobre Isabel:
- ¿Por qué lloras hija mía? ¿Por qué lloras Isabel?

6 Si lloras por padre y madre no los volverás a ver.
Si lloras por tus hermanos prisioneros los has de ver.

8 -Yo no llo nada de eso ni por cosa de interés
yo llo un pañuelo de oro que se me ha perdido ayer.

10 - Dime niña para qué tú quieres eso, para qué.
- Para partir una pera que vengo muerta de sed.-

12 Al doblar las cuatro esquinas me encontré un pañuelo azul
y un letrado que decía: "Viva el Niño de Jesús".

- 14 Si la mar fuera de tinta y las orillas de papel
yo le escribiría una carta a mi adorado Manuel.
- 16 A Manuel he de querer, a Manuel he de adorar,
a Manuel lo he de poner en un vaso de cristal.

Texto 15.C.6

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 49, junto a la partitura (la nº 71). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 155.

- En el monte hay un palacio que le llaman de Oropel,
- 2 allá vive una muchacha que se llama Isabel.
Un día estando jugando al juego del ajedrez
- 4 viene un hombre y se la lleva a la pobre de Isabel.
- ¿Por qué lloras, hija mía?, ¿por qué lloras, Isabel?
- 6 Si lloras por padre y madre no los volverás a ver;
si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.
- 8 - No lloro por nada de eso, sí por algo de interés;
lloro por un puñal de oro que se me ha perdido ayer.
- 10 - Yo te devuelvo el puñal si me dices para qué.
- Para pelar una pera que vengo muerta de sed.

Texto 15.C.7

Versión de Ciudad de La Habana recitada por María de las Mercedes Calvo de la Puerta, madre del colector José María Chacón, de unos 40 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por José María Chacón hacia 1914. Enviada a Ramón Menéndez Pidal el 15.6.1914, forma parte de los fondos del Archivo Menéndez Pidal, carpeta Correspondencia Chacón. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 140. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 153.

- En Galicia hay un palacio que le dicen de Cruzbel,
- 2 y allí vive una muchacha que la llaman Isabel.
No la quieren dar sus padres ni a los condes ni al marqués,
- 4 ni por dinero que valga la corona de Isabel.
Un día estando jugando lindo juego aragonés,
- 6 le ganó un guapo mozo la corona de Isabel.
En la ermita de un camino lloraba tierna Isabel.
- 8 - ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?
Si lloras por padre y madre, no los volverás a ver;
- 10 si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.
- No lloro por nada de eso, ni por ningún interés,
- 12 solo lloro la corona, la corona de Isabel.

Texto 15.C.8

Versión sin dato de lugar recitada por una hermana de Bernardo C. Calderón, sin datos de edad de la informante.

Recogida por Bernardo C. Calderón sin datos de lugar y enviada a José María Chacón en cuaderno manuscrito en 1914. Forma parte de los fondos del Archivo Chacón y Calvo de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 141.

- En Madrid hay un palacio que se llama "El Oropel",
- 2 y allí vive una muchacha que se llama Isabel.
Un día estando jugando al juego de la jeché

- 4 vino un mozo y se la lleva, a la pobre de Isabel.
- ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?
- 6 Si lloras por padre y madre, más nunca los has de ver;
si lloras por tus hermanos, prisioneros los has de ver.
- 8 - No llores por nada de eso, ni por nada de interés,
llores por un vaso de agua, que estoy muerta de sed.

Notas: Aunque en el manuscrito que contiene la versión se hace constar que la informante, su hermana, escribió en el hemistiquio 3b "al juego de la jeché", Bernardo C. Calderón dejó constancia de sus dudas acerca de que el juego a que se refería el texto no fuera el ajedrez.

Texto 15.C.9

Versión sin datos de lugar ni informante.

Se encuentran texto y partitura con que se cantaba en un manuscrito de mano desconocida que se conserva entre los papeles de José María Chacón y Calvo en los fondos del Archivo Chacón y Calvo de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Publicada junto a la partitura por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 142. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 153-154.

- En Madrid hay un palacio que le llaman de oropel,
- 2 allí vive una muchacha que le llaman la Isabel.
Un día estando jugando al juego del ajedrez,
- 4 viene un mozo y se la lleva, un mocito aragonés.
- ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?
- 6 Si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.
- No llores por nada de eso, ni por nada de interés,
- 8 llores por puñal de oro. - Si me dices para qué.
- Para partir peras de agua, que vengo muerta de sed.
- 10 - Levántate, hija mía, levántate Isabel.

Texto 15.C.10

Versión de Ciudad de La Habana recordada por Mirta Aguirre.

Publicada por Mirta Aguirre junto a la partitura en *La Lirica castellana hasta los Siglos de Oro*, p. 529-530. Reproducida por Mirta Aguirre en *Estudios literarios*, p. 32-33 y Trapero-Esquenazi 2002: 163.

- En Madrid hay un palacio que le llaman de oropel,
- 2 allí vive una muchacha que le llaman Isabel.
Un día se la jugaron al juego del ajedrez
- 4 y se la ganó un mocito, un mocito aragonés.
- ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?
- 6 Si lloras por padre y madre, no los volverás a ver.
- No llores por padre y madre, aunque no los vuelva a ver,
- 8 llores por un puñal de oro. - Si lo quieres, tuyo es. -
Se lo dio por el derecho, ella lo cogió al revés
- 10 y se lo clavó al mocito, al mocito aragonés.

Texto 15.C.11

Versión de la Sierra de Escambray (prov. Villa Clara), cantada por una niña.

Recogida por María Teresa Linares en la Sierra de Escambray en 1965. Grabación editada en el disco *Cancionero Hispanocubano*, cara A, corte 10b. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 160.

- Un día estando jugando al juego de la Isabel
- 2 viene un hombre y se la lleva, pobrecita la Isabel.
- ¿Por qué lloras, hija mía? ¿Por qué lloras Isabel?

- 4 Si lloras por padre o madre, prisionera la has de ver.
- Yo no lloro nada de eso ni tampoco el interés,
- 6 yo lloro un puñal de oro que se me ha perdido ayer.
- ¿Para qué tú quieres eso, dime niña para qué?
- 8 - Para partir una pera, que vengo muerta de sed. –
Si la mar fuera de tinta y la orilla de papel
- 10 yo le escribiera una carta a la pobre Isabel.

Notas: La informante remata la canción con el siguiente par de versos, que canta con una melodía diferente:

Una niña se ha ido, no se sabe quién será,
si adivinas el nombre un abrazo tendrás.

Texto 15.C.12

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa Bonachea, de 77 años y María Ofelia López Mesa, de 52 años (madre e hija).

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

- En Madrid hay un palacio que le dicen Oropel,
- 2 allí vive una muchacha que la llaman la Isabel.
Estando un día jugando al juego del ajedrez
- 4 pasa un hombre y se la lleva: llora la pobre Isabel.
- ¿Por qué lloras, hija mía?, ¿por qué lloras, Isabel?
- 6 Si lloras por tus hermanos, prisioneros los llevé,
si lloras por padre y madre en la vida los has de ver;
- 8 - Yo no lloro nada de eso ni tampoco de interés,
yo lloro un puñal de oro que se me ha perdido ayer.
- 10 - Para qué tú quieres eso, pero dímelo Isabel.
- Para cortar una pera que vengo muerta de sed.
- 12 Las cortinas de palacio son de terciopelo azul
y entre cortina y cortina, se pasea un andaluz.

Texto 15.C.13

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- Al castillo irás y no volverás.
- 2 Allí vive una muchacha que la llaman la Isabel.
Un día jugando al juego del ajedrez
- 4 pasó un mozo y se la lleva a la pobre Isabel.
- ¿Por qué lloras, Isabel, por qué lloras, hija mía?
- 6 Si lloras por padre y madre, no los volverás a ver;
si lloras por tus hermanos, prisioneros han de ser.
- 8 - Yo no lloro nada de eso ni nada de interés,
yo lloro un puñal de oro que se me ha perdido ayer.
- 10 - Si me dices para qué, yo te lo ayudo a buscar.
- Para partir una pera, que me muero de la sed.
- 12 Si la mar fuera de tinta y las olas de papel,
una carta le escribiera a mi querida Isabel.

Texto 15.C.14

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años. Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- En Madrid hay un palacio que la llaman la Oropel,
2 allí vive una muchacha llamada la Isabel.
Un día estaba jugando al juego del ajedrez,
4 pasa un mozo y se la lleva a la pobre de Isabel.
Si la mar fuera de tinta y las olas de papel,
6 yo le escribiera una carta a mi querido Manuel.
Las cortinas de palacio son de terciopelo azul
8 y entre cortina y cortina, se paseaba un andaluz.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios 2b, 4b, 5a, 6b, 7a, 7b y 8b.

Texto 15.C.15

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años y María Victoria Labrada Peña "Marivi", de 43. Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

- Estando un día jugando al juego de la Isabel
2 viene un hombre y se la lleva la corona de laurel.
- ¿Por qué lloras, hija mía, por qué lloras, Isabel?
4 Si lloras por madre y padre, prisioneros no han de ser.
- Yo no lloro nada de eso ni tampoco el interés,
6 lo que lloro: un puñal de oro que se me ha perdido ayer. –
Entre cortina y cortina se paseaba un andaluz.
8 Andalus de cintas blancas, andalus de cinta azul.
Si la mar fuera serena y el fondo de papel,
10 yo le escribiría una carta a mi querido Manuel.

Variantes: 9) Si la mar fuera de tinta / y la orilla de papel.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Ricofranco* se completa con diecisiete versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷², fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

16. El quintado (é-a) + La aparición de la enamorada (í)

Texto 16.C.1

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años de edad.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- El año que yo entré en quinta pongo un ramo en mi bandera
2 con un letrado que diga: Regimientos a la guerra.
Batallón de cazadores, para Melilla me marchó.

¹⁰⁷² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 156-163 y 246.

- 4 Para Melilla me marchó, allá a pelear con los lobos.
- Dame un abrazo y no llores.-
- 6 Unos ríen y otros lloran, otros se mueren de pena.
El soldado que iba en medio parecía una magdalena.
- 8 El capitán le pregunta: - ¿Por qué lleva tanta pena?
¿Si es por madre o es por padre, o es por aire de su tierra?
- 10 - Ni es por madre, ni es por padre, ni es por aire de mi tierra,
que es por una joven bella que yo he dejado en doncella.
- 12 - ¿Cuánto diera usted soldado, cuánto diera usted por verla?
- Yo diera cinco doblones que traigo en mi cartuchera.
- 14 - Monte a caballo soldado y marche para su tierra.-
En el medio del camino se encontró una sombra negra.
- 16 - Apártate sombra negra que de ti yo no me fío.-
La sombra le contestó: - De mí sí te puedes fiar.
- 18 Cuando tú tengas una niña la puedes nombrar así:
Rosa Marina del Carmen, que así me nombran a mí.-
- 20 La novia se había muerto y el soldado murió allí.

17. ¿Dónde vas, Alfonso XII? (polias.)

Texto 17.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pp. 109-110; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 161-163. Reproducida en Mariscal 1996: 215 y Trapero-Esquenazi 2002: 236.

- ¿Dónde vas, Alfonso Doce, dónde vas, triste de ti?
- 2 -Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde la perdí.
-Si Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,
- 4 cuatro duques la llevaban, caballeros, ¡ay de mí! -
Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
- 6 los soldados le dijeron: -Alfonso, tened valor.
Ya murió la flor de España, ya murió la flor de lis,
- 8 ya murió la que reinaba en el reino de Madrid.
Los zapatos que llevaba eran de rico charol,
- 10 que se los regaló Alfonso el día que se casó.
El mantón que la cubría era todo carmesí,
- 12 que se lo regaló Alfonso el día que le dio el sí.
La corona que llevaba era de oro y de coral
- 14 con un letrero que dice: "Viva la Familia Real".
Los balcones del Palacio no los quieren alumbrar
- 16 porque se ha muerto la reina y luto quieren guardar.
-La primera hija que tenga, Mercedes le pondré yo,
- 18 para que cuando la llame, recuerde a la que murió.

Variantes: 11) Las peinetas que llevaba / eran de rico marfil.

Poncet anota dos variantes distintas a los versos 15 y 16:

- I. Los faroles del palacio no los quieren encender
porque se ha muerto Mercedes y luto quieren tener.
- II. Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar,
porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.

Variante a los versos 17 y 18:

La primera hija que tengas, ponle nombre como a mí,
para que nunca te olvides de aquella que se murió.

Texto 17.C.2

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada con música registrada en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 97-98 y 121; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.152. Reproducida en Mariscal, 1996: 216-217 y Trapero-Esquenazi, 2002: 237.

- ¿Dónde vas, Alfonso Doce, dónde vas, triste de ti?
- 2 - Voy en busca de mi esposa, que ayer tarde no la vi.
- Ya Mercedes ya está muerta, que ayer tarde yo la vi,
- 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- Los zapatos que llevaba eran de rico charol,
- 6 regalo del rey Alfonso el día que se casó.
- El vestido que llevaba era color carmesí,
- 8 lo regaló don Alfonso el día que le dio el sí.-
- Al subir las escaleras, Alfonso se desmayó,
- 10 Los soldados le decían: - Don Alfonso, tened valor.-
- Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar
- 12 porque la reina se ha muerto y luto quiere guardar.
- Los jardines de palacio ya no quieren florecer,
- 14 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
- Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
- 16 ya murió la blanca rosa, rosa de todo Madrid.

Notas: Se canta repitiendo el hemistiquio 10b.

Texto 17.C.3

Versión de sin datos de lugar cantada por un corro de niños.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 142-143; Reproducida en Mariscal, 1996:218 y Trapero-Esquenazi, 2002: 237-238.

- De los árboles frutales me gusta el melocotón,
- 2 y de los reyes de España Alfonsito de Borbón.
- ¿Dónde vas, Alfonso doce?, ¿dónde vas triste, ay de ti?
- 4 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- Ya Mercedes está muerta, muerta está que yo la vi,
- 6 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- Los zapatos que llevaba eran de un rico charol
- 8 que se los regaló Alfonso la noche que se casó.
- El vestido que llevaba era color carmesí,
- 10 que se lo regaló Alfonso la noche que le dio el sí.-
- Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
- 12 los soldados le decían: -Alfonso, tened valor. -
- Los faroles de palacio ya no quieren alumbrar,
- 14 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
- Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar,
- 16 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
- Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
- 18 ya murió la que reinaba en la corte de Madrid.

Texto 17.C.4

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, pp. 53-54. Reproducida en Mariscal 1966: 219 y Trapero-Esquenazi 2002: 238.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas triste de ti?
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 - Ya Mercedes está muerta, muerta está que yo la vi,
 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
 Al subir los escalones Alfonso se desmayó,
 6 y las tropas le decían: Alfonso, tened valor.
 El vestido que llevaba era color carmesí,
 8 que se lo regaló Alfonso la noche que le dio el sí.
 El velo que le cubría era de un fino crespón
 10 que se lo regaló Alfonso la noche que se casó.
 Los zapatos que llevaba eran de un fino charol,
 12 que se lo regaló Alfonso la noche que se casó.
 Las flores que la cubrían eran de plata y marfil,
 14 con un letrero que dice: "Ya murió la flor de aquí".
 Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril,
 16 ya murió la que reinaba en las cortes de Madrid.
 Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar
 18 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
 Los faroles del palacio ya no quieren alumbrar
 20 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.

Texto 17.C.5

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, pp. 56-57, junto a la partitura (la nº 53). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 238-239.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII? ¿Dónde vas, triste de mí?
- 2 - Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
 - Ya Mercedes está muerta, muerta está, que yo la vi,
 4 cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.

 Al subir los escalones Alfonso se desmayó
 6 y un soldado le decía: -Majestad, tened valor.
 Las farolas de palacio ya no quieren alumbrar
 8 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
 Las campanas de la Iglesia ya no quieren repicar
 10 porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.
 Se acabó la rosa blanca, se acabó la flor de abril,
 12 se acabó la que reinaba en la corte de Madrid.

Texto 17.C.6

Versión de Matanzas recitada por José Manuel Fernández, de 84 años de edad.

Recogida en Miami, Florida (Estados Unidos de América) por Edna Garrido de Boggs en 1957. Remitida por carta a Andrés Manuel Martín Durán el 25.5.2004.

- ¿Dónde vas Alfonso XII? ¿Dónde vas triste de ti?
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 - Ya Mercedes está muerta, muerta está, que yo la vi.
 4 Cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
 Se murió la rosa blanca, se murió el botón de abril,
 6 se murió la que reinaba en la corte de Madrid.
 Al subir las escaleras Alfonso se desmayó

- 8 y la tropa le decía Alfonso tened valor.
 Los floreros del palacio ya no quieren florecer
 10 porque Mercedes ha muerto y luto quieren tener.
 Las farolas del palacio ya no quieren alumbrar
 12 porque Mercedes ha muerto y luto quieren guardar.

Notas: Se recita repitiendo el hemistiquio 8b.

Texto 17.C.7

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años de edad.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas triste de mí?
 2 - Voy en busca de mi esposa que ayer tarde no la vi.
 - A tu esposa no la busques. Está muerta, yo la vi.
 4 Cuatro duques la llevaban, caballeros más de mil.
 Las señas que ella llevaba yo te las puedo decir:
 6 Su carita era de rosa y sus dientes de marfil,
 el velo que la cubría era blanco con estrellas carmesí,
 8 los zapatos eran de rico charol,
 se los regaló Alfonso XII la noche que se casó.-
 10 Al subir las escaleras Alfonso se desmayó,
 y los duques le decían: -Vuestro rey, tener valor.-
 12 Al bajar las escaleras una sombra vi venir
 y entre más me alejaba, más se acercaba a mí.
 14 - No te asustes Alfonsito, no te asustes, ¡ay de mí!
 Los brazos que tú abrazabas a la tierra se los di.
 16 La boca que tú besabas, de gusanos la cubrí.
 Cásate Alfonso XII, cástate, no andes así.
 18 La primera hija que tengas ponle Mercedes, como a mí,
 para que, cada vez que la nombres, recuerdes la que perdí.
 20 Si te casas con mi hermana, no la lleves a Madrid,
 porque le darán veneno, como me lo han dado a mí. –
 22 Ya murió la flor de abril, ya murió la flor de mayo,
 ya murió la que reinaba en las calles de Madrid.
 24 Los faroles del palacio ya no quieren alumbrar
 porque se ha muerto Mercedes y luto quieren guardar.

Texto 17.C.8

Versión de Velete de Maisí (municipio de Maisí, prov. de Guantánamo), cantada por Caridad Labañino Pérez, de 57 años de edad.

Recogida en Baracoa (prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas triste de mí?
 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
 - A Mercedes no la busques, muerta está, que yo la vi.
 4 Cuatro moros la llevaban por las calles de Madrid.
 La señal que ella llevaba yo la puedo decir:
 6 su vestido era de seda con estrellas de rubí
 y el velo que la cubría de color de carmensí;
 8 los zapatos que llevaba eran de primer charol,
 que se los regaló Alfonso la noche que se casó.-

- 10 Bajando las escaleras una sombra vi cruzar
y entre más caminaba, más se acercaba a mí.
- 12 - No te asustes Alfonsito, no te asustes, ¡ay de mí!,
que soy tu querida esposa, ¡échame los brazos a mí!
- 14 Si te casas con mi hermana, no la lleves a Madrid,
que allí le darán veneno igual que me han dado a mí. –
- 16 Bajando las escaleras Alfonso se desmayó,
y los reyes le decían: ¡valor Alfonso, valor!
- 18 De los frutales de España me gusta el melocotón
y de los reyes de España, don Alfonso de Borbón.

Variantes: 6a) su vestido era blanco; 10a) subiendo; 18a) De los árboles.

Texto 17.C.9

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, dónde vas triste de ti?
- 2 - Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la vi.
- A Mercedes no la busques, que Mercedes muerta es.
- 4 Cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid. –
Al bajar los escalones una sombra blanca vi,
- 6 entre más yo me acercaba, más se aproximaba a mí.
- No te asustes caballero, no te asustes, ¡ay de mí!,
8 que soy tu querida esposa que he venido a verte a ti.
- Si eres mi querida esposa ven, apóyate de mí.
- 10 - Los brazos que yo te daba a la tierra se los di,
la boca que te besaba, de gusanos la cubrí. –
- 12 Las campanas de la iglesia ya no quieren repicar
porque Mercedes se ha muerto y luto quieren guardar.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios 2b, 3a, 3b, 4a, 4b, 5a, 6a y 9a.

Texto 17.C.10

Versión de Bernardo Yateras (municipio de Caimanera, prov. de Guantánamo) recitada por José Ángel Fromista Estévez, de 71 años.
Recogida en Mabujabo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 15.10.01

- ¿Dónde vas, Alfonso XII, qué buscas tú por aquí?
- 2 - Ando en busca Merceditas que ayer tarde no la vi.
- Merceditas es muerta,
- 4 cuatro grupos la llevaban por las calles de Madrid.
El traje que llevaba era de estrellitas de marfil,
- 6 los zapatos que llevaba eran de un rico charol. –
Subiendo los escalones Alfonso una sombra vio.
- 8 - No te asustes Alfonso que Merceditas muerta es.
Los brazos que tú abrazabas a la tierra se los di,
- 10 la boca que tú besabas, de tus (?) cubrí.
Si te casas con mi hermana no la pases por Madrid,
- 12 porque la darán veneno como me dieron a mí.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de ¿Dónde vas, Alfonso XII? se completa con doce versiones más publicadas en

Romancero tradicional y general de Cuba¹⁰⁷³, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

18. Roncesvalles (á-a)

Texto 18.C.1

Versión sin lugar recordada por Mirta Aguirre, quien la aprendió en su infancia de una tía-abuela, de quien no da datos.

Publicada por Mirta Aguirre sin registrar música en *Estudios Literarios*, 1981, p. 12; Reproducida en Trapero-Esquenazi, 2002: 84.

- Carlo Magno, Carlo Magno, nunca vinieras a España.
2 Perdiste tus doce pares, tus doce pares de Francia.
Sopla Roldán en su cobo y el caracol no sonaba;
4 tirado al pie de una ceiba, ya la vida se le escapa.
Su escudo está tinto en sangre, en dos pedazos su espada.
6 Él se muere en Roncesvalles y en París llora doña Alda.
Carlo Magno, Carlo Magno, nunca vinieras a España.

Variantes: 6b: La informante y a la vez editora del texto puntualiza que no sabe si se decía doña Alda o Doñalda. Aunque lo editó de la primera forma, la cual respetamos en esta tesis doctoral, precisa que en rigor sonaba más a la última.

Notas: Las serias dudas acerca de la tradicionalidad o no de esta versión nos ha planteado un dilema sobre el que nos hemos extendido en el capítulo VI.22 de esta tesis doctoral, al que nos remitimos para una exposición pormenorizada al respecto. Este texto es el que más recelos nos ha planteado a la hora de confeccionar y delimitar el corpus cubano de versiones de romances de la tradición oral moderna. Para una explicación detallada de las razones que nos han inclinado finalmente a incluirlo en el corpus v. el capítulo VI.22.

19. Santa Catalina (á-a)

Texto 19.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 101; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 150. Reproducida en Mariscal 1996: 252 y Trapero-Esquenazi 2002: 212.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su padre mandaba;
4 mándale hacer una rueda de cuchillas y navajas;
ya la rueda estaba hecha, Catalina arrodillada.
6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su espada.
-Sube, sube, Catalina, que el Rey del cielo te llama.
8 -¿Para qué me quiere él, que tan de prisa me llama?
-Para entregarte las llaves, las llaves del reino del cielo.

¹⁰⁷³ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 239-245. En esta obra se da además noticia de otras quince versiones más del tema de las que sin embargo no se publica el texto.

Texto 19.C.2

Versión de La Habana cantada por la señorita María Iglesia y Balaguer, sin datos de edad. Recogida en el barrio del Vedado, ciudad de La Habana, por José María Chacón y Calvo el 14.2.1913. Publicada junto a la partitura en “Los orígenes de la poesía en Cuba”, en *Cuba Contemporánea*, tomo III, nº 1, septiembre 1913, p. 82; Reproducida en Mariscal 1996: 256 y Trapero-Esquenazi 2002: 212.

	En Galicia hay una niña	que Catalina se llama.
2	Todos los días de fiesta	su padre la regañaba,
	porque no quería hacer	lo que su padre mandaba.
4	Mandó hacer una rueda	de cuchillas y navajas.
	Ya la rueda está hecha	y Catalina arrodillada.
6	Ya Catalina está muerta,	ya los ángeles la lloran.
	Bajó un ángel del cielo	con su corona y su palma.
8	-Sube, sube, Catalina,	que allá en el cielo te llaman.-
	Catalina está en la gloria,	su padre lo están quemando.

Variantes: 7b) con su corona y su espada.

Notas: La transcripción musical fue realizada por el Dr. Maza y Ledesma. Se canta repitiendo los hemistiquios pares (excepto en los versos 6 y 9) tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 19.C.3

Versión de Ciudad de La Habana cantada por una rueda de niñas en un parque. Recogida en Ciudad de La Habana por Alejo Carpentier sin datos de fecha. Publicada por Carpentier sin registrar la música en *La música en Cuba*, pp. 33-34. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 212.

	En Galicia hay una niña	que Catalina se llama.
2	Todos los días de fiesta	su madre la castigaba
	porque no quería hacer	lo que su padre mandaba.
4	Y mandó hacer una rueda	de cuchillas y navajas.
	Y en medio de la rueda	a Catalina arrodillaba.
6	Y bajó un ángel del cielo	a salvar a Catalina.
	- Sube, sube, Catalina,	que el Rey de los Cielos te llama

Notas: Se canta repitiendo cada uno los hemistiquios, los pares tras el estribillo: “sí, sí”.

Texto 19.C.4

Versión de Matanzas recitada por José Manuel Fernández, de 84 años de edad. Recogida en Miami, Florida (Estados Unidos de América) por Edna Garrido de Boggs en 1957. Remitida por carta a Andrés Manuel Martín Durán el 25.5.2004.

	En Galicia hay una niña	que Catalina se llama.
2	Todos los días de fiesta	su padre la regañaba
	porque no quería hacer	lo que su madre mandaba.
4	Un día le mandó hacer	una rueda sin cuchillo y sin navaja.
	Ya la rueda estaba hecha	Catalina arrodillada.
6	- Levántate Catalina	que Jesucristo te llama.
	- Que me quiere Jesucristo	que con un ángel me llama.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios pares tras el estribillo: “sí, sí”.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Santa Catalina se completa con otra versión más publicada en *Romancero*

tradicional y general de Cuba¹⁰⁷⁴, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

20. Marinero al agua (á-a)

Texto 20.C.1

Versión de Cienfuegos cantada por María Teresa Albis Muñoz, de 60 años, y Luisa María Rodríguez Leal, de 49 años. Ambas son primas.

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.2000.

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
- 2 - Te doy todo mi dinero y mi vida como esclava.
 - Yo no quiero nada de eso.
- 4 Yo lo que quiero es un beso de tu boquita de plata. –

Variantes: Las informantes dudan en el hemistiquio final acerca de si la boquita es de plata, de rosa o de fresa.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo: “sí, sí”.

Texto 20.C.2

Versión de El Pino de Duaba (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Reina Nicles Lafita, de 53 años.

Recogida en Guanacón (municipio de Baracoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.2001.

- En el bosque hay una niña que Catalina se llama.
- 2 - ¿Cuánto me das Catalina si yo te llevo a la escuela?
 - Te doy todo mi dinero, todo mi oro y mi plata.
 - 4 - Yo no quiero tu dinero, ni tu oro ni tu plata.
 - Lo que quiero Catalina es que tú vayas a la escuela. –

Texto 20.C.3

Versión de Media Luna (prov. de Granma) cantada por Hilda Ramos Carrero, de 80 años.

Recogida en Media Luna por Guillermo Dalmau y Andrés Manuel Martín Durán el 23.11.2004

- ¿Cuánto me das marinero por que te saque del agua?
- 2 - Te doy todo mi dinero, todo mi oro y mi plata.
 - Yo no quiero tu dinero, ni tu oro ni tu plata,
- 4 yo lo único que quiero es una Virgen de plata. –

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo: “sí, sí”.

Texto 20.C.4

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Marilín Monterrey Santisteban, de 32 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
- 2 - Te doy todos mis navíos y a mi mujer por esclava.
 - Yo no quiero tus navíos ni a tu mujer por esclava,
- 4 lo único que yo quiero es que me saques del agua. –

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los segundos tras el estribillo: “sí, sí”.

¹⁰⁷⁴ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General..*, ob. cit., p. 213.

Dos días después Carlos Lambet Alcántara, de 75 años y natural de Jarahueca (municipio y prov. De Santiago de Cuba), cantó una versión idéntica también en Chivirico.

Texto 20.C.5

Versión de El Francés (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por las hermanas Gladis, Isabel y Xiomara Liens Sánchez, de 47, 45 y 37 años respectivamente. Recogida en Calentura (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
- 2 - Te doy todos mis navíos y mi mujer por esclava.
- Yo no quiero tus navíos ni tu mujer por esclava,
- 4 lo que yo quiero contigo, que tú te cases conmigo. —

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los segundos tras el estribillo: "sí, sí".

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Marinero al agua* se completa con siete versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷⁵, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

21 Santa Catalina+Marinero al agua (á-a)

Texto 21.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 101-102; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 151-152. Reproducida en Mariscal 1996: 252 y Trapero-Esquenazi 2002: 216-217.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama;
- 2 su padre es un perro moro, su madre una renegada.
Todos los días de fiesta su padre la regañaba,
- 4 porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
Mándanle hacer una rueda de cuchillos y navajas.
- 6 Ya la rueda ya está hecha, Catalina arrodillada.
Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- 8 -Sube, sube, Catalina, que allá, en el cielo, te llaman.
-¿Para qué me querrán en el cielo que tan de prisa me llaman?
- 10 -Para ajustarte las cuentas de la semana pasada. -
Al subir Catalina cayó un marinero al agua.
- 12 ¿Qué me das, marinerito, porque te saque del agua?
- Te doy mis tres navíos, cargados de oro y de plata,
- 14 y a mi mujer que te sirva, y a mis hijos por esclavos.
-Yo no quiero tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
- 16 ni tu mujer que me sirva, ni tus hijos por esclavos;
quiero que cuando te mueras me entregues a mí tu alma.
-El alma la entrego a Dios y el cuerpo a la mar salada.

¹⁰⁷⁵ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 214-216.

Texto 21.C.2

Versión de Cerro (provincia de La Habana) cantada por Concepción Rodríguez, de 11 años.

Recogida en La Quinta del Obispo, barrio de Tulipán, municipio de Cerro (provincia de La Habana) por José María Chacón y Calvo el 13.4.1913. Publicada junto a la partitura en “Los orígenes de la poesía en Cuba”, en *Cuba Contemporánea*, tomo III, nº 1, septiembre 1913, p. 81; Reproducida en Mariscal 1996: 255 y Trapero-Esquenazi 2002: 218.

- Sube, sube, Catalina, que allá, en el cielo, te llaman.
- 2 - ¿Para qué me querrán en el cielo que tan aprisa me llaman?
- Para sacarte una cuenta de la semana pasada. –
.....
- 4 Ya Catalina va al cielo de ángeles acompañada.
Dios le dice: -Toma tu corona y palma.
.....
- 6 ¿Cuánto me das, marinero, porque te saque del agua?
-Te doy todos mis navíos, todo mi oro y mi plata;
- 8 a mi mujer que te sirva y a mi hija por esclava.
- Nada de eso yo quiero sino casarme contigo.
- 10 Cojo esta por linda y hermosa,
que es una rosa acabadita de nacer.

Notas: La transcripción musical fue realizada por el Dr. Maza y Ledesma. Se canta

Texto 21.C.3

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada sin música registrada en “Romances tradicionales en Cuba”, pp. 95-96; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.146-147. Reproducida en Mariscal, 1996: 254 y Trapero-Esquenazi, 2002: 217.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
Ya la rueda está hecha y Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- Catalina: toma tu corona y palma que allá en el cielo te llaman.
- 8 - ¿Para qué me querrán en el cielo que tan aprisa me llaman?
- Para pagarte la cuenta de la semana pasada.
- 10 - Ya la cuenta está arreglada, que la arreglé esta mañana
con la Virgen soberana. -
- 12 Al subir Catalina cae un marinero en el agua.
- ¿Cuánto me das marinero porque te saque del agua?
- 14 - Te doy todos mis navíos, todo mi oro y mi plata,
a mi mujer que te sirva, a mis hijos por esclavos
- 16 y a mis hermanos también,
todo lo mío y lo ajeno, todo, todo lo daré.
- 18 - Yo no quiero tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
ni a tu mujer que me sirva, ni a tus hijos esclavos.
.....
- 20 Yo lo que quiero es que tú me entregues el alma a mí.
- El alma a la mar salada, y el corazón a la Virgen soberana.

Notas y variantes: Se repiten los hemistiquios pares tras el estribillo: “sí, sí”. Además se repite, sin estribillo, el hemistiquio 12a.

Texto 21.C.4

Versión de sin datos de lugar cantada por un corro de niños.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklóre del niño cubano", 35 (1925) pp. 139-140; Reproducida en Traperó-Esquenazi, 2002: 218-219.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta su madre la regañaba,
porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
- 4 Mándale hacer una rueda de cuchillos y navajas;
ya la rueda estaba hecha Catalina arrodillada.
- 6 Baja un ángel del cielo con su corona y su espada:
- Sube, sube, Catalina, que allá en el cielo te llaman.
- 8 - ¿Para qué me querrán en el cielo que tan aprisa me llaman?
- Para pagarte una deuda de la semana pasada. -
.....
- 10 Al subir Catalina cae un marinero al agua.
- ¿Cuánto me das marinero por que te saque del agua?
- 12 - Te doy todos mis navíos, todo mi oro y mi plata.
A mi mujer que te sirva y a mis hijos por esclavos.
- 14 - Yo no quiero tus navíos ni tu oro ni tu plata;
ni a tu mujer que me sirva ni a tus hijos por esclavos.
- 16 yo quiero que te cases conmigo
y viviremos felices juntos en una cabaña.

Notas y variantes: Se canta repitiendo cada uno los hemistiquios, los pares tras el estribillo "sí, sí". Sofía Córdova publica también en "El folklóre del niño cubano", p. 405, los versos finales de otra versión que recogió en Fuentes Grandes, provincia de La Habana, sin datos de informante ni fecha:

Lo único que yo quiero cuando tú mueras
que a Dios entregues el alma.

Texto 21.C.5

Versión de Cárdenas? (provincia de Matanzas), cantada por unas niñas jugando.

Recogida en Cárdenas? por Herminio Portell Vilá sin datos de fecha. Publicada sin registrar la música en "Catalina y el marinero" p. 268-270; Reproducida en Aguilera 1960: 34-35, Mariscal 1996: 258 y Traperó-Esquenazi, 2002: 219.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 todos los días de fiesta su padre la regañaba,
porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
- 4 Mandole hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Ya la rueda estaba hecha y la niña arrodillada.
- 6 - Sube, sube Catalina que en el Cielo te llaman.
- ¿Por qué me quieren del Cielo, que tan de prisa me llaman?
- 8 - Para arreglar una cuenta de la semana pasada.-
Al subir a Catalina cayó un marinero al agua.
- 10 - ¿Cuánto me das marinero, porque te saque del agua?
- Todo mi oro y mi plata, a mi mujer que te sirva
y a mis hijos por esclavos.
- 12 - No, no, yo no quiero eso, sino un beso de tu boca.

Notas: El origen de la versión podría ser Cárdenas, pero (y a pesar de que tanto Mariscal como Traperó y Esquenazi no ponen reparos a dicha procedencia), no hay mención geográfica en el artículo salvo que el autor lo fecha en julio de 1926 en la localidad de Cárdenas; ahora bien, no especifica que la versión la haya recogido en dicho lugar.

Se canta repitiendo los hemistiquios pares tras el estribillo: “sí, sí”, salvo el hemistiquio 11b que no se repite: tras el estribillo se canta el verso 12 que solo tiene una hemistiquio; a mi juicio, esta irregularidad del verso se debe precisamente a dicha razón.

Texto 21.C.6

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, pp. 55-56. Reproducida en Mariscal 1966: 260 y Trapero-Esquenazi 2002: 220.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
4 Mandole hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Ya la rueda estaba hecha, Catalina arrodillada.
6 - Sube, sube Catalina, que allá en el cielo te llaman.
- Para qué me querrán en el cielo que tan de prisa me llaman.
8 - Para cobrarte una cuenta de la semana pasada. -
Al subir Catalina cae un marinero en el agua.
10 - ¿Cuánto me das marinero porque te saque del agua?
- Todo mi oro y mi plata y a mi mujer por esclava.
12 - Yo no quiero nada de eso sino casarme contigo.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.7

Versión de Regla (Regla, prov. Ciudad de La Habana), cantada por Ángela Comas Buján, de más de 60 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 53, junto a la partitura (la nº 73). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 220-221.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
.....
4 Mandaba hacer una rueda de cuchillas y navajas.
.....
- Sube, sube, Catalina que allá en el cielo te llaman.
6 - ¿Qué me querrán en el cielo que tan de prisa me llaman?
- ¿Cuánto me das, marinero porque te saque del agua?
8 - Te doy mi oro y mi plata y mis hijas por esclavas
- Yo no quiero nada de eso ni tu oro ni te plata.
.....
10 Lo que quiero es casarme contigo.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.8

Versión de Camagüey (prov. Camagüey), sin datos de informante.

Recogida en Camagüey por Susana Redondo de Feldman sin datos de fecha. Publicada por Susana Redondo de Feldman en “Romances viejos en la tradición popular cubana”, pp. 369-370. Reproducida en Mariscal 1996: 251 y Trapero-Esquenazi 2002: 221.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su madre la regañaba

- porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
- 4 Mandole hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Ya la rueda estaba hecha Catalina arrodillada.
 - 6 Bajó un ángel del cielo con su corona y su palma.
- Sube, sube Catalina que allá en el cielo te llaman.
 - 8 - ¿Para qué me querrán en el cielo que tan de prisa me llaman?
- Para cobrarte una cuenta de la semana pasada. –
 - 10 Al subir Catalina cayó un marinero en el agua.
- ¿Cuánto me das marinero porque te saque del agua?
 - 12 - Todo mi oro y mi plata y a mi mujer que te sirva.
- No, no, no yo no quiero ni tu oro ni tu plata.
 - 14 Yo lo que quiero es que tú te cases conmigo. –
Que el marinero no se ahogó, que Catalina lo salvó.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.9

Versión de Santiago de Cuba recitada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 259. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 219-220.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama;
- 2 todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
 - 4 Mandaron a hacer una rueda de cuchillas y navajas,
y pusieron a Catalina en el medio arrodillada.
 - 6 - Sube, sube, Catalina, que el rey de los cielos te llama.
- ¿Qué quiere el rey de los cielos que tan temprano me llama?
 - 8 - Para tomarte la cuenta de la vida pasada. -
Estando la rueda hecha cayó un marinero al agua.
 - 10 - ¿Cuánto me das, marinero, si yo te saco del agua?
- Te doy todos mis barquitos llenitos de oro y plata;
 - 12 mi mujer para que te sirva y mis hijitas por esclavas.
- Yo no quiero tus barquitos ni a tu mujer por esclava.
 - 14 - Entonces, ¿qué es lo que quieres? - El corazón de una dama.

Texto 21.C.10

Versión sin datos de lugar ni informante.

Se encuentran texto y partitura con que se cantaba en un manuscrito de mano desconocida que se conserva entre los papeles de José María Chacón y Calvo en los fondos del Archivo Chacón y Calvo de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Publicada junto a la partitura por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 257. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 218.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama;
- 2 todos los días de fiestas su padre la regañaba,
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
 - 4 Un día estando sentada vino un ángel y le dijo:
- Sube, sube, Catalina, porque en el cielo te llaman.
 - 6 - ¿Para qué me querrán en el cielo, que tan deprisa me llaman?
- Para cobrarte una cuenta de la semana pasada. -
 - 8 Al subir Catalina en el acto cayó un marinero al agua.
- ¿Cuánto me das, marinero, porque te saque del agua?
 - 10 - Te doy mi oro y mi plata, y a mi mujer de criada.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.11

Versión de Ciudad de La Habana aprendida en su infancia por Mirta Aguirre, de ¿? años de edad.

Publicada por Mirta Aguirre junto a la partitura en *La Lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, p. 527-528. Reproducida por Mirta Aguirre en *Estudios literarios*, p. 30-31 y Trapero-Esquenazi 2002: 229.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
2 Su padre era un perro moro, su madre una renegada.
Todos los días de fiesta su padre la regañaba,
4 porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
Mandan a hacer una rueda de cuchillos y navajas.
6 Ya la rueda ya está hecha, Catalina arrodillada.
Un ángel vino del cielo con su corona y su espada.
8 -Sube, sube, Catalina, que allá, en el cielo, te llaman.
-¿Para qué me querrán en el cielo que tan de prisa me llaman? -
10 De una barquita de plata cayó un marinero al agua.
¿Cuánto me das, marinero, porque te saque del agua?

.....
[Dialogan, Catalina lo salva y marcha gloriosa al Paraíso]

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.12

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Lourdes Durán Acosta, de 38 años.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- En el monte hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su papá la regañaba
porque no quería hacer lo que su mamá mandaba.
4 Mandose hacer una rueda de cuchillas y navajas,
Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada.
6 - Sube, sube, Catalina, un niño del bosque te llama.
- Para qué me llama ese niño si yo estoy arrodillada.
8 - Para arreglar una cuenta de la semana pasada.
- ¿Qué cuenta sería esa de la semana pasada?
10 La cuenta de un pionerito que se ha caído en el agua.
- Sube, sube, pionerito
12 - ¿Cuánto me das, pionerito, si yo te saco del agua?
- Te doy todo mi dinero, todas mis joyas y mi plata;
14 - Yo no quiero tu dinero, ni tus joyas ni tu plata.
Lo único que queremos: la libertad de la patria.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.13

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Mariolguis Lafita Estévez, de 20 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- En el bosque hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su mami la regañaba

- porque ella no quería hacer lo que su tía mandaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas,
pero ella no quería hacer lo que su tía mandaba.
- 6 - Sube, sube, Catalina, un niño del bosque te llama.
- Para qué me quiere ese niño estando yo arrodillada.
- 8 - Para arreglar una cuenta de la semana pasada.
- ¿Qué cuenta sería esa de la semana pasada?
- 10 La cuenta de un pionerito que se ha caído en el agua.
- ¿Cuánto me das, pionerito, si yo te saco del agua?
- 12 - Te doy todo mi dinero, todas mis joyas y mi plata;
- Yo no quiero tu dinero, ni tus joyas ni tu plata.
- 14 Lo único que yo quiero es la libertad de mi patria.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.14

Versión de Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo), cantada por María Simona Lezcano Legrá, de 54 años.

Recogida en Pueblo Viejo por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta el papá la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
Ya la rueda estaba hecha, Catalina arrodillada.
- 6 Bajó un ángel del cielo a buscar a Catalina.
- Sube, sube, catalina, que el Rey del cielo te llama.-
- 8 Al subir Catalina cayó un marinero al agua.
- ¿Cuánto me das Marinero porque te saque del agua?
- 10 - Te doy todo mi dinero, todo mi oro y mi plata,
y mi mujer que te sirva y mis hijos por esclavos.
- 12 Yo no quiero nada de eso, ni tu oro ni tu plata,
ni tu mujer que me sirva, ni tus hijos por esclavos.
- 14 Todo lo que yo más quiero, que le entregue a Dios el alma.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.15

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Milka Mendoza Romero, de 43 años.

Recogida en San José de Jaitesico (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- En el bosque hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta su madre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
- 4 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada.
- 6 - Sube, sube, Catalina, que un niño del bosque te llama.
- Para que me quiere ese niño que tan deprisa me llama.
- 8 - Para arreglar una cuenta de la semana pasada.
La cuenta de un pionerito que se ha caído en el agua.
- 10 - ¿Cuánto me das pionerito si yo te saco del agua?
- Te doy todo mi dinero, todas mis joyas y mi plata,

- 12 Yo no quiero tu dinero, ni tus joyas ni tu plata.
Lo único que yo quiero es la libertad de mi patria.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.16

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada a coro por Esterlía Rodríguez Pérez, de 82 años, Rina Mahy Argüello, de 70 años, y otras doce señoras del Círculo de Abuelos Manuel Fuentes Borges de Baracoa.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su padre mandaba.
4 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas,
y en el medio de la rueda Catalina arrodillada.
6 - Sube, sube, catalina, que el Rey del cielo te llama.-
Pero al subir Catalina cayó un marinero al agua.
8 - ¿Cuánto me das Marinero porque te saque del agua?
- Te doy todos mis navíos, todo mi oro y mi plata,
10 y mi mujer que te sirva y mis hijos por esclavos.
Yo no quiero tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
12 ni tu mujer que me sirva, ni tus hijos por esclavos.
Yo solo le pido al cielo que a Dios le entregues el alma.

Variantes: Parte del coro introduce las siguientes variantes: 9a) Te doy todos mi dinero; 11a) Yo no quiero tu dinero.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.17

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la castigaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.
4 Le mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas,
y en el medio de la rueda Catalina arrodillada.
6 cayó un marinero al agua.
- ¿Cuánto me das Marinero porque te saque del agua?
8 - Te doy todo mi dinero, todo mi oro y mi plata,
mi señora que te sirva y mis hijos por esclavos.
10 Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata,
ni tu esposa que me sirva, ni tus hijos por esclavos.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios, los pares tras el estribillo “sí, sí”.

Texto 21.C.18

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Edita Nicó López, de 36 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- En el bosque hay una niña que Catalina se llama.
2 Todos los días de fiesta su padre la regañaba
porque no quería hacer lo que su madre mandaba.

- 4 Mandose hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Estando la rueda hecha, Catalina arrodillada.
- 6 - Sube, sube, Catalina, que un niño del bosque te llama.
para arreglar una cuenta de la semana pasada.
- 8 - ¿Qué cuenta sería esa de la semana pasada?
La cuenta de un pionerito que se ha caído en el agua.
- 10 - ¿Cuánto me das pionerito si yo te saco del agua?
- Te doy todo mi dinero, todas mis joyas y mi plata,
- 12 Yo no quiero tu dinero, ni tus joyas ni tu plata.
Lo único que yo quiero, la libertad de mi patria.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo: "sí, sí".

Texto 21.C.19

Versión de La Cachimba (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Revis Rondón Céspedes, de 21 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta su madrastra la regañaba.
- Levantate Catalina, que un niño del bosque te llama.
- 4 - ¿Para qué me quiere ese niño si yo estoy arrodillada?
- Para arreglar una cuenta de la semana pasada.
- 6 - ¿Qué cuentas sería esas de la semana pasada?
La cuenta de un pionerito que se ha salido del aula.
- 8 - Pionerito, ¿qué tú me das si yo te entro en el aula?
- Te doy todo mi dinero, todo mi oro y mi plata.
- 10 - Yo no quiero tu dinero, ni tu oro ni tu plata,
lo único que yo quiero es la libertad de mi padre.

Notas. Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo "sí, sí".

Texto 21.C.20

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por María Victoria Labrada Peña, "Marivi", de 43 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
- 2 Todos los días de fiesta su madre la regañaba
porque no quería hacer lo que su padre ordenaba.
- 4 Mandaron hacer una fiesta de cuchillos y navajas.
Estando la fiesta hecha, cayó un marinero en el agua.
- 6 - ¿Cuánto me das marinero si yo te saco del agua?
- Te doy todo mi dinero y a mi mujer por esclava.
- 8 - Yo no quiero tu dinero, ni a tu mujer por esclava.
Lo único que yo quiero es que te cases conmigo.

Notas. Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo "sí, sí".

Texto 21.C.21

Versión de El Jobo (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Adela Fernández Rizo, de 57 años.

Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2004.

- En Galicia hay una niña que Catalina se llama.
2 Mandó hacer una rueda de cuchillas y navajas.
Estando la rueda hecha, cayó en marineró en el agua.
4 - ¿Cuánto me das marineró si yo te saco del agua?
- Te doy todos mis navíos y mi mujer por esclava.
6 - Yo no quiero tus navíos, ni a tu mujer por esclava.
Lo único que yo quiero, que tú te cases conmigo.

Notas. Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo “sí, sí”, que de nuevo se repite al final del hemistiquio.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Santa Catalina+Marineró al agua se completa con diecinueve versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷⁶, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

22. Santa Iria (polias.)

Texto 22.C.1

Versión de Santa Clara (prov. Villa Clara), cantada por Ana María Luján de 20 años de edad.

Recogida por Concepción Teresa Alzola en Santa Clara en 1960. Publicada sin registrar la música en *Folklore del niño cubano* I, pp. 55-56. Reproducida en Mariscal 1996: 250 y Trapero-Esquenazi 2002: 201.

- Había tres niñas bordando una bufanda
2 con aguja de oro y dedal de plata.
Pasó un caballero pidiendo posada.
4 - Entre caballero y tome su posada. –
En el comedor pusieron la mesa
6 con cuchara de oro cuchillo y tenedor.
Arriba en el cuarto hicieron la cama
8 con funda de seda y sábana bordada.
A la media noche él se levantó,
10 de las tres hermanas a Elena se llevó.
La montó a caballo y se la llevó.
.....
12 Ahí sacó su espada y la degolló
..... y allí la enterró.
14 A los siete años por allí pasó
y con su caballo la tierra pisó.
16 - Perdóname Elena por lo que te hice.
- Ya estás perdonado, pero no me pises.

Notas: La informante es de religión protestante: pertenece al escultismo.

¹⁰⁷⁶ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 221-229. En esta obra además se da noticia de varias decenas de versiones más del tema de las que sin embargo no se publica el texto.

Texto 22.C.2

Versión de Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo), cantada por María Simona Lezcano Legrá, de 54 años.

Recogida en Pueblo Viejo por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- Estando cosiendo mi linda corbata
2 con dedal de oro y agujas de plata,
llegó un pastorcito pidiendo posada.
4 - Si mi padre quiere, yo de buena gana. –

[Le prepara la mesa para comer con no sé cuantas cosas]

- Le preparó la cama en un rincón de la sala
6 con colchón de plumas, sábanas de Holanda.
Y a medianoche él se levantó,
8 de las tres hermanas a Elena cogió.
La montó a caballo y se la llevó
10 a un monte lejos y allí la mató.
- Pastorcito nuevo, ¿qué hace usted ahí?
12 - Cuidando a Elena, que está muerta aquí. -

Notas: La informante, predicadora de la iglesia baptista, ignora que el romance cuente la historia de Santa Iria.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Santa Iria al agua se completa con diecisiete versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷⁷, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

23. El marinero raptor (é-a)

Texto 23.C.1

Versión de Santiago de Cuba recitada por Enriqueta Comas, sin datos de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Ramón Menéndez Pidal en 1937, forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada en *Investigaciones y apuntes literarios* de Carolina Poncet, p. 632. Reproducida en Mariscal 1996: 235 y Trapero-Esquenazi 2002: 164-165.

- A la orilla de un río una doncella,
2 bordando un vestido para la reina.
En medio del bordado le falta la seda;
4 pasó un marinerito vendiendo seda.
- ¿De qué color la lleva? - La llevo negra.
6 - Yo la quería blanca para la reina.
- ¡Ay que me duele un dedo! ¡ay que me duelen dos!
8 ¡Ay que me duele el alma! ¡y eso lo sabe Dios!

Variantes: 2a) bordando un pañuelo; 3b) le falta seda.

¹⁰⁷⁷ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 202-210.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *El marinero raptor* se completa con dos versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁷⁸, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

24. Hilo de oro (é)

Texto 24.C.1

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, p. 63; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios* 95-96.

Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 271.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez,
2 Me encontré una gran señora: - ¡Qué bellas hijas tenéis!
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener;
4 con el pan que yo comiere comerán ellas también,
y del vino que bebiere beberán ellas también.
6 - Me voy, me voy enojado de los palacios del rey,
que las hijas del rey moro, no me las dan por mujer.
8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés:
de las hijas del rey moro tome usted la que queréis.
10 - Esta la cojo por linda y hermosa
que parece una rosa acabadita de nacer. –

Texto 24.C.2

Versión de Santiago de Cuba recitada por una negrita costurera.

Recogida por Carlos A. Castellano sin datos de fecha ni lugar y enviada por Castellanos a Menéndez Pidal el 4 de julio de 1919. Forma parte de los fondos del Archivo Pidal-Goyri. Publicado por Carolina Poncet en *El romance en Cuba*, pág. 63, nota 2; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, pág. 96, nota 124. Reproducida en Mariscal 1996: 108 y Trapero-Esquenazi 2002: 271-272.

- Hilito, hilito de oro, yo hebrando una hebrera,
2 me dijo una gran señora: - ¡Qué lindas hijas tenéis!
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
4 con el pan que yo comiere comerán ellas también,
- Yo me voy muy enojado para el palacio del rey,
6 pues las hijas del rey moro no me las dan por mujer
- Vuelva, vuelva, caballero, caballero tan cortés:
8 de las tres hijas que tengo escoja la que queréis.
- Escojo esta por esposa por esposa y por mujer,
10 que me parece una rosa, que me parece un clavel. –

Notas: Véase el capítulo VI.12 de esta tesis doctoral para todo lo referente al informante y al colector del texto.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 165.

Texto 24.C.3

Versión cantada de La Habana sin datos de informante.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada con música registrada en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 107 y 120; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.169-170. Reproducida en Mariscal, 1996: 109 y Trapero-Esquenazi, 2002: 272.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez,
2 me encontré una gran señora: - ¡Qué lindas hijas tenéis!
- Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
4 con el pan que yo comiese, comerán ellas también,
con el vino que bebiere beberán ellas también.
6 - Yo me voy enojado de los palacios del rey,
que las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
8 - Vuelva vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
de las hijas del rey moro coja usted la que queréis.
10 - Cojo esta por linda y hermosa,
que me parece una rosa acabada de coger.
12 - Téngamela bien cuidada. -Bien cuidada la tendré,
bordando un pañuelo de oro en los palacios del rey.

Notas: Los dos últimos versos no aparecen en "Romances tradicionales en Cuba", sino en carta enviada por Chacón a Ramón Menéndez Pidal con fecha 15 de junio de 1914, en la que señala que al final de la versión recogida por él deben agregarse esos versos, según explica Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba, ob. cit.*, p. 109.

Texto 24.C.4

Versión de sin datos de lugar cantada por un corro de niñas.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 361-362; Reproducida en Mariscal, 1996: 111 y Trapero-Esquenazi, 2002: 273.

- Hilito, hilito de oro hoy jugando al ajedrez,
2 me dijo una gran señora: qué lindas hijas tenéis.
- Téngalas o no las tenga yo las sabré mantener,
4 con el pan que yo comiera comerán ellas también.
- Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
6 pues las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
- Vuelva vuelva, caballero, no sea usted tan descortés,
8 escoja la que queréis. - Cojo esta por linda y hermosa,
que parece una rosa acabada de abrir.

Variantes: A veces se canta suprimiendo los tres últimos hemistiquios y sustituyéndolos por:

- Levántate cebolla. – Estoy en la olla.
- Levántate ají. – Ahora sí.

Notas: Sofía Córdova explica en la p. 362 cómo era el juego en el que las niñas cantaban en corro el romance:

las niñas se sientan en fila, unas entre otras; la mayor y última hace de madre y la que está en sus piernas es la hija menor. Otra niña da vueltas alrededor de la fila entablando un diálogo con la interpreta el papel de madre. Tras 8b, la que da vueltas, escogiendo a una de las niñas, canta los restantes hemistiquios. Cuando se ha llevado a todas las niñas, una en cada canto, queda la más pequeña, que la madre no quiere dar por más obsequios que le proponen. A cada ofrecimiento, ya de un jarrón de plata, una pulsera de oro, etc..., responde que la está bañando, peinando, vistiendo, etc... Por último le preguntan que si quiere que le echen los perros, ya que no da la niña, a lo que ella responde afirmativamente. Separa a la niña y le corren detrás todas las que tomaron parte en el

juego, imitando los ladridos del perro, hasta que la alcanzan en medio de una gran algazara.

Texto 24.C.5

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, p. 51. Reproducida en Aguilera 1960: 87-88, Mariscal 1966: 112 y Trapero-Esquenazi 2002: 273.

- Hilito, hilito de oro yo jugando al ajedrez,
2 díjele a una gran señora: - Qué lindas hijas tenéis.
- Téngalas o no las tenga yo las sabré mantener,
4 que del agua que bebiere beberán ellas también,
que del pan que yo comiere comerán ellas también.
6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
pues las hijas del rey moro no me dejan escoger.
8 - Vuelva, vuelva caballero, no sea usted tan descortés,
que de las hijas del rey moro una puede usted escoger.
10 - Escojo a la más pequeña por su mirada de diosa
porque parece una rosa acabada de nacer.

Texto 24.C.6

Versión de Holguín (prov. de Holguín), sin datos de informante.

Recogida por Ana Margarita Aguilera sin datos de fecha. Publicada por Ana Margarita Aguilera junto a la partitura en *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, p. 87.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
2 me encontré una gran señora: ¡qué lindas hijas tenéis!
- Si las tengo o no las tengo yo las sabré mantener.
4 Con el pan que yo comiere comerán ellas también.
Si las tengo o no las tengo, no las tengo para usted.
6 Con el pan que Dios me ha dado, comen ellas también.

Texto 24.C.7

Versión de Marianao (prov. Ciudad de La Habana), cantada por Nora García, de 9 años de edad.

Recogida por Concepción Teresa Alzola en Marianao en 1949. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano I*, pp. 47-48, junto a la partitura (la nº 87). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 274.

- Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez
2 vi pasar un caballero: - ¡qué lindas hijas tenéis!
- Téngalas o no las tenga yo las sabré mantener
4 y del pan que yo comiere comerán ellas también.
Y del agua que yo bebiere beberán ellas también.
6 - Yo me voy muy enojado para el palacio del rey
pues las hijas del rey moro no se pueden escoger.

Texto 24.C.8

Versión de La Habana recitada por Bernardo C. Calderón, sin datos de edad.

Fue enviada en un cuaderno manuscrito a José M. Chacón y Calvo en junio de 1914. Forma parte de los materiales legados por Chacón y Calvo al Instituto de Cultura Hispánica (hoy integrado en la AECl). Publicada por Beatriz mariscal en *Romancero general de Cuba*, p. 110. Reproducida en Trapero-Esquenazi, 2002: 272-273.

Hilito, hilito de oro, yo jugando un ajedrez,

2 vi a una gran señora, - ¡Qué lindas hijas tenez!
 - Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener,
 4 con el pan que yo comiera, comerán ellas también.
 - Yo me voy muy enojado para el palacio del rey,
 6 que las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
 - Vuelva, vuelva, caballero, no seáis tan descortés,
 8 de las hijas del rey moro escoja usted la que queréis.
 - Cojo a esta, por linda y hermosa,
 10 que parece una rosa acabada de nacer.
 - Téngamela bien cuidada. - Bien cuidada la tendré,
 12 bordando un pañuelo en oro, en el palacio del rey.

Texto 24.C.9

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.

Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez,
 2 le dije a una gran señora: - ¡Qué lindas hijas tenéis!
 - Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener.
 4 Del pan que yo comiere comerán ellas también,
 del vino que yo bebiere beberán ellas también.
 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
 porque las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea usted tan descortés.
 De las tres hijas que tengo coja usted la que queréis.
 10 - Cogeré la más chiquita por esposa y por mujer,
 que me parece una rosa acabada de nacer.

Texto 24.C.10

Versión de Quibiján (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Dominga Arcia Monje, de 74 años.

Recogida en Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

Hilito, hilito de oro, yo jugando al ajedrez,
 2 me encontré una gran señora: - ¡Qué lindas hijas tenéis!
 - Téngalas o no las tenga, yo las sabré mantener
 4 y del pan que yo comiese comerán ellas también,
 y del vino que yo bebiese beberán ellas también.
 6 - Yo me voy muy enojado a los palacios del rey,
 que las hijas del rey moro no me las dan por mujer.
 8 - Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés.
 De las tres hijas que tengo escoja usted la que queréis.
 10 - Cojo esta por esposa, por esposa y por mujer,
 que me parece una rosa acabada de nacer.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Hilo de oro se completa con ocho versiones más publicadas en *Romancero*

tradicional y general de Cuba¹⁰⁷⁹, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

25. Don Gato (á-o)

Texto 25.C.1

Versión sin datos de lugar cantada por unos niños jugando.

Recogida en La Habana por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha.

Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 149-150;

Reproducida en Mariscal, 1996:281 y Trapero-Esquenazi, 2002: 338.

- Estaba el Señor don Gato sentadito en su tejado
2 vistiéndose de amarillo con sus zapatos rosados.
En esto vino la gata con su rabo maullando,
4 por darle un besito el gato cayó del tejado al pozo.
Y anda que me salcocho, que me remojo, que dan las ocho.
6 En busca del escribano que nos haga el testamento,
de cien varas de longaniza y una cuarta de pescado.
8 Los gatos en el tejado todos claman por ser dueños:
y ñáquirí, ñáquirí, ñaqui, ñaqui, ñaqui.

Variantes: 1b) en silla de oro sentado.

Texto 25.C.2

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, p. 62.

Reproducida en Mariscal 1966: 282 y Trapero-Esquenazi 2002: 338-339.

- Estaba el señor don Gato sentadito en un tejado,
2 con sus botas amarillas y los zapatos calzados.
En eso llegó una gata con ojos muy relumbrones
4 y el gato por darle un beso se cayó del tejado al pozo.
Y los ratones de gusto se visten con encarnado
6 diciendo: - Gracias a Dios que murió este condenado
que nos hacía volar con el rabito parado.

Texto 25.C.3

Versión de la provincia de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Dolores Torres Barros sin datos de fecha. Publicada junto a la partitura por Ana Margarita Aguilera en *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, pp. 64-65.

- Estaba el señor Don Gato sentado en silla de oro,
2 le trajeron la noticia que debía ser casado,
con una gatita mora hija del gato Romualdo.
4 El gato con tanta risa cayó de la silla abajo,
partió las siete costillas y la puntica del rabo.
6 Lo llevaron a enterrar a la Plaza del Mercado.
Los gatos iban llorando y los ratones bailando.

¹⁰⁷⁹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 274-277. En esta obra se da además noticia de cuarenta y siete versiones más del tema de las que no se publica el texto.

Notas: Se canta repitiendo el estribillo “Mamarrañau – mamarrañau” detrás de cada uno de los versos.

Texto 25.C.4

Versión de Güines (prov. La Habana), cantada por Vicentina Antuña Navío, de 50 años de edad.

Recogida en Ciudad de La Habana por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada sin registrar música por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, pp. 59-60. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 339.

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado
2 calzando medias de seda y zapaticos calados
cuando llega la noticia que había de ser casado
4 con una gatica rubia hija de un gato dorado.
Don Gato con alegría subió a bailar al tejado,
6 tropezó con la veleta y rodando viene abajo;
se rompió cuatro costillas y la puntita del rabo.
8 Ya llaman a los doctores, sangrador y cirujano,
uno le toma el pulso, otros le miran el rabo,
10 todos dicen a la vez: - Muy malo está el Señor Gato.-
A la mañana siguiente ya van todos a enterrarlo.
12 Los ratones, de contento, se visten de colorado.
Las gatas se ponen luto, los gatos capotes pardos
14 y los gaticos pequeños lloraban: miao, miao, miao, miao.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado.
16 Al olor de las sardinas, don Gato ha resucitado.
Los ratones corren, corren, detrás de ellos corre el gato.

Notas: Trapero-Esquenazi editan erróneamente el texto al omitir los versos 8 y 9.

Texto 25.C.5

Versión de Marianao (prov. Ciudad de La Habana), cantada por Bertina Acevedo, de 25 años de edad.

Recogida en Marianao por Concepción Teresa Alzola en 1954. Publicada sin registrar música por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, pp. 60-61. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 339.

- Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado.
2 Del tejado vino al suelo
Se partió cuatro costillas
4 El médico lo visita: - Este gato está muy malo,
..... denle tacitas de caldo
6 y si no sana con eso, denle duro con un palo.
El gato ya se murió los ratones 'tan de fiesta.
.....

Texto 25.C.6

Versión de Matanzas (prov. Matanzas), cantada por Aida Carreras, de 60 años de edad.

Recogida en Matanzas por Concepción Teresa Alzola en 1951. Publicada sin registrar música por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 61. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 340.

- Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado
2 con su vestido amarillo y los zapatos rosados.
En esto vino la gata con su rabo marrullento,

- 4 por darle un besito al gato cayó del tejado al pozo.
Y ñarri, que ñarri-ñau, que ñarri-ñau, que ñarri-ñau.

Texto 25.C.7

Versión de Ciudad de La Habana cantada por María Teresa Segredo, de edad indefinible.
Recogida en Marianao (prov. Ciudad de La Habana) por Concepción Teresa Alzola en 1960.
Publicada sin registrar música por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 61. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 340.

- Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado
2 vistiéndose de amarillo con sus zapatos rosados.
Por darle un beso a la gata cayó del tejado al pozo,
4 ¡Anda con el remochó! Que dan las ocho, que me sancocho.
En busca de un escribano que me haga un testamento:
6 cien varas de longaniza y una cuarta de pescado.
.....

Texto 25.C.8

Versión fragmentaria de Tuinucú (municipio de Taguasco, prov. Sancti Spíritus), cantada por Eulalia Álvarez, de 50 años de edad .
Recogida por Concepción Teresa Alzola en 1960. Publicada Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 61 y 238-239 (la partitura es la nº 77). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 340.

- Estaba la señora Gata sentadita en silla de oro.
2 Por darle un besito al gato se cayó de silla abajo.
Se rompió siete costillas y la puntica del rabo.
4 Llamaron a toda prisa médicos y cirujanos.
.....

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios impares tras el estribillo “remiau”, que se canta también tras el hemistiquio repetido; los hemistiquios pares también se repiten tras el estribillo “remiau”, pero en este caso el estribillo no se vuelve a cantar tras la repetición del hemistiquio. Trapero-Esquenazi atribuyen la versión erróneamente a otra de las informantes de Alzola.

Texto 25.C.9

Versión de Pueblo Viejo (Sabana, municipio de Maisí, prov. de Guantánamo), cantada por María Simona Lezcano Legrá, de 54 años.
Recogida en Pueblo Viejo por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Más Games, Antonio Mittendorfer Valero y Tatiana Silvestre Durán el 14.9.01

- Estaba el señor Don Gato sentadito en silla de oro
2 y le dieron la noticia que allí estaba su sobrina.
El gato de tan contento se subió arriba al tejado,
4 rompiose cuatro costillas.
Lo mandaron a enterrar y al pasar por la cocina
6 al olor de las sardinas el gato resucitó.
Por eso dice el refrán siete vidas tiene el gato.

Notas: Se canta de la siguiente manera: tras el hemistiquio par del verso primero tras el estribillo “Marramiaumiaumiaumiaumiau”; tras el verso segundo y el séptimo se canta el estribillo “Marramiaumiaumiaumiau / marramiaumiaumiaumiau”; los hemistiquios pares de los versos tercero y cuarto se repiten tras el estribillo “marramiaumiaumiaumiau”. La informante la aprendió de su madre siendo niña. Su hermana y ella la cantaban jugando a hacer el gato.

Texto 25.C.10

Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por Consuelo Román Izaguirre, "Pechelo", de 85 años.

Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado,
2 calzaba medias de seda y zapaticos dorados.
De fuera le han invitado que se tiene que casar
4 con una gatica rubia hija de un gatico pardo.
El gato de tan contento se ha caído del estrado,
6 se ha roto cuatro costillas y la puntita del rabo.
Ya llaman a los doctores, sangradores y cirujanos.
8 Unos le miden el pulso y otros le miran el rabo,
todos dicen a la vez: - El gato está muy malo.-
10 Y al otro día ya le llevan a enterrarlo.
Los ratones, de contento, se visten de colorado,
12 las gatas de negro luto y los gatos, capotes pardos.
Los gaticos dicen miau, miau.
14 Ya lo llevan a enterrar a la calle del pescado
y al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
16 Los ratones corren, corren, el gato corre tras ellos.
Y así termina la historia del gatito enamorado.

Texto 25.C.11

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba), cantada por Silvia Blanco Santisteban, de 30 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado
2 calzando medias de seda y zapaticos calados.
Cartas le fueron venidas que debía de ser casado
4 con una gatica rubia hija de un gato dorado.
El gato, tan contento, se cayó del tejado,
6 se rompió siete costillas y la puntica del rabo.
Llamaron a los doctores, sangrador y cirujano.
8 Unos le toman el pulso y otros le miran el rabo,
todos gritan a una voz: - Muy malo está el señor don Gato.-
10 Lo llevan a enterrar por la calle del pescado
y el olor de las sardinas el gato ha resucitado.

Texto 25.C.12

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado,
2 cuando llegó la noticia que debía ser casado
con una gatica rubia, hija de un gato pardo.
4 El gato, de la alegría, se subió sobre el tejado,
tropezó con la veleta, fue rodando hasta abajo.
6 Se rompió siete costillas y la puntilla del rabo.
Llamaron a los doctores, sangradores y cirujano.

.....

Texto 25.C.13

Versión de El Jobo (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Adela Fernández Rizo, de 57 años.

Recogida en Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por Andrés Manuel Martín Durán el 8.12.2004.

- Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado.
2 Cartas le fueron venidas que habría de ser casado.
con una gatica rubia, hija de un gato pardo.
4 El gato, de tan contento, se ha caído del estrado,
se rompió siete costillas y la puntitita del rabo.
6 - Está muy malo el señor don Gato. –
Ya llaman a los doctores, sangrador y cirujano.
8 Unos le toman el pulso, otros le miran el rabo.
Se ha muerto el señor don Gato, ya lo llevan a enterrarlo
10 Las gatas visten de luto, los gatos, capote pardo.
Lo llevan por la calle del pescado,
12 al olor de las sardinas el gato ha resucitado.
Los ratones corren, corren, detrás de ellos corre el gato.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Don Gato* se completa con catorce versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁰, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

26. Mambrú (á)

Texto 26.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 56, nota 3; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, p.85, nota 103. Reproducida en Mariscal 1996: 221 y Trapero-Esquenazi 2002: 261.

- En Francia nació un niño de padre natural;
2 por no tener padrino, Mambrú se ha de llamar.
A los diez y ocho años, Capitán General.
4 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.
6 Asómate a la torre a ver si viene ya.
Lo que viene es un coche ¿qué noticias traerá?
8 Las noticias que traiga nos van a hacer llorar;
que ya Mambrú se ha muerto lo llevan a enterrar,
10 en caja de terciopelo con tapa de cristal.
Encima de la caja, un ramillete va,
12 y encima del ramillete, un pajarito va,
cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Variantes: 7a) Lo que viene es un paje

¹⁰⁸⁰ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 341-347.

Texto 26.C.2

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida en La Habana por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha. Publicada junto a la partitura en "Romances tradicionales en Cuba", pp. 66-67 y 120; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.117-118.

- En Francia nació un niño de padre natural.
2 Por no tener padrino, Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra, no sé si volverá.
4 Si vendrá para Pascuas o para Trinidad.
Por allí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
6 La noticia que trae es que Mambrú ha muerto ya.
La caja que llevaba es de terciopelo azul.
8 Encima de la caja un ramillete va.
Encima del ramillete un pajarito va.
10 Cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los impares tras el estribillo "¡qué dolor, qué dolor, qué pena!" y los pares por "do re mi, do re fa". Se canta repitiendo también los hemistiquios 6b y 7b.

Texto 26.C.3

Versión de sin datos de lugar cantada por un corro de niños.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 140-142; Reproducida en Mariscal, 1996:222 y Trapero-Esquenazi, 2002: 261.

- En Francia nació un niño de padre natural.
2 Por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra y no sé cuándo vendrá,
4 si vendrá por las Pascuas o por la Navidad.
Por allí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
6 -La noticia que traigo las va a hacer llorar:
que ya Mambrú se ha muerto, lo llevan a enterrar.
8 La caja es de terciopelo, la tapa de cristal.
Encima de la tapa una corona va.
10 Encima de la corona un pajarito va
cantando el pío, pío, y el pío, pío, pa.

Notas. Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los impares tras el estribillo "¡qué dolor, qué dolor, qué pena!" y los pares tras el estribillo "que do-re-mi, que do-re-fa". Córdova informa de que algunos corros cantan el romance con un estribillo que es una verdadera jerigonza: tras los hemistiquios impares se repetiría el estribillo "chiquitín" y tras los pares, "con el pan, ciguará, con el berí, guará, chiquitín guairá"; no se repetirían en cambio en estos corros los hemistiquios tras los estribillos.

Texto 26.C.4

Versión de Sagua la Grande (prov. Villa Clara), sin datos de informante.

Recogida por los alumnos del Instituto de Segunda Enseñanza de Sagua la Grande entre 1938 y 1940. Publicada por Ana María Arissó en *Estudio del folklore sagüero*, pp. 54-55. Reproducida en Aguilera 1960: 74, Mariscal 1966: 223 y Trapero-Esquenazi 2002: 266.

- Mambrú se fue a la guerra y no sé cuándo vendrá.
2 Vendrá para la pascua o para Navidad.
La Navidad se pasa y Mambrú no ha vuelto más.
4 Por ahí viene un paje,

- las noticias que trae os han de hacer llorar.
- 6 Que ya Mambrú se ha muerto, y lo llevan a enterrar.
La caja era de oro y la tapa de cristal
- 8 encima de la tapa un pajarito va.
Cantando el pío, pío, y el pío, pío, pa.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios 1a, 2a, 3a, 6a, 8a y 9a tras el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena” y los hemistiquios 1b, 2b, 5b, 6b y 9b tras el estribillo “que do-re-mi, que do-re-fa”. Tras el hemistiquio 4a, que no se repite, se canta el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena”.

Texto 26.C.5

Versión de la provincia de La Habana sin datos de informante.

Recogida por María Teresa Linares sin datos de fecha. Publicada junto a la partitura por Ana Margarita Aguilera en *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, pp. 74-75.

- En Francia nació un niño de padre natural,
- 2 por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá.
- 4 Por ahí viene un paje, ¡qué noticias traerá!
- La noticia que traigo les ha de hacer llorar.
- 6 Que ya Mambrú se ha muerto, lo llevan a enterrar,
la caja e terciopelo, la tapa es de cristal.
- 8 Encima de la tapa un pajarito va
cantando el pío, pío, y el pío, pío, pa.

Notas. Aguilera advierte que la música con la que se canta difiere notablemente de las versiones más difundidas: tras los hemistiquios impares se repite el estribillo “Sol, viva la mar” y tras los pares, que se cantan dos veces, se repite también dos veces el estribillo “viva la rosa en el rosal”.

Texto 26.C.6

Versión de Marianao (prov. Ciudad de La Habana), cantada por Nora García, de 9 años de edad.

Recogida en Marianao por Concepción Teresa Alzola en 1949. Publicada por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano I*, p. 47, junto a la partitura (la nº 72). Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 262-263.

- En Francia nació un niño de padre natural.
- 2 Mambrú se fue a la guerra no sé cuando vendrá,
si es que vendrá por Pascuas o para Navidad.
- 4 Por ahí viene un paje qué noticias traerá.
- Las noticias que traigo os van a hacer llorar,
- 6 es que Mambrú se ha muerto lo llevan a enterrar.
.....
- Encima de la caja un pajarito va
- 8 Cantando el pío pío cantando el pío pá.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los impares tras el estribillo “¡qué dolor, qué dolor, qué pena!” y los pares tras el estribillo “que do-re-mi, que do-re-fa”.

Texto 26.C.7

Versión de Camagüey (prov. Camagüey), sin datos de informante.

Recogida en Camagüey por Susana Redondo de Feldman sin datos de fecha. Publicada por Susana Redondo de Feldman en “Romances viejos en la tradición popular cubana”, p. 368, sin registrar música. Reproducida en Mariscal 1996: 224 y Trapero-Esquenazi 2002: 262.

- En Francia nació un niño de padre natural.
- 2 Por no tener padrino Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá.
 - 4 Si vendrá para Pascua o para Navidad.
Por ahí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
 - 6 - La noticia que traigo os ha de hacer llorar. –
La noticia que trae, Mambrú es muerto ya.
 - 8 La caja era de pino, la tapa de cristal.
Encima de la tapa un ramillete va.
 - 10 Encima del ramillete, un pajarito va,
cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Notas y variantes: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los impares tras el estribillo “¡qué dolor, qué dolor, qué pena!” y los pares tras el estribillo “que do re mi, que do re fa”.

Texto 26.C.8

Versión de Ciudad de La Habana sin datos de informante.

Recogida en Ciudad de La Habana por Nicolás Farray sin datos de fecha. Publicada sin registrar música por Nicolás Farray en “Romances y cantares españoles en la tradición cubana” p. 334. Reproducida en Mariscal 1996: 225 y Trapero-Esquenazi 2002: 262.

- En Francia nació un niño de padre natural;
- 2 por no tener padrino, Mambrú se ha de llamar.
A los diez y ocho años, Capitán General.
 - 4 Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.
 - 6 - Asómate a la torre, a ver si viene ya.
- Lo que viene es un paje, ¿qué noticias traerá?
 - 8 - Que ya Mambrú se ha muerto. Lo llevan a enterrar
en caja de terciopelo con tapa de cristal.
 - 10 Encima de la caja un ramillete va,
y encima el ramillete un pajarito va,
 - 12 cantando el pío pío, cantando el pío, pío pa.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios: los impares tras el estribillo “¡qué dolor, qué dolor, qué pena!” y los pares tras el estribillo “que do re mi, que do re fa”.

Texto 26.C.9

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Celina Morales Bonachea, de 65 años, María Elena Tacoronte Morales, de 33 años, y Anet Martínez Tacoronte, de 12 (respectivamente abuela, hija y nieta).

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

- Mambrú se fue a la guerra. No sé cuándo vendrá.
- 2 Vendrá para la Pascua o para Navidad.
Por ahí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
 - 4 - Las noticias que traigo os van a hacer llorar:
que Mambrú se ha muerto, lo llevan a enterrar
 - 6 en caja de terciopelo con tapa de cristal.
Encima de la tapa un ramillete va.
 - 8 Encima del ramillete un pajarito va.
cantando el pío, pío, el pío, pío, pa.

Notas: Se canta repitiendo cada hemistiquio: el primero tras el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena” y el segundo tras el estribillo “que do-re-mi, que do-re-fa”.

Texto 26.C.10

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Mambrú se fue a la guerra. Yo no sé cuándo vendrá.
- 2 Si vendrá para la Pascua o pa la Navidad.
Ay, allí vienen cuatro oficiales, ¿qué noticias nos traerán?
 - 4 Ay, las noticias que nos traen, que Mambrú es muerto ya.
Allá viene el ataúl, ¿dónde lo llevan a enterrar?
 - 6 Encima del ataúl un remillete va.
Ay, encima del remillete un pajarito va
 - 8 cantando piquiripío, quiquipío, pipipipá.

Notas: Se canta con el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena” tras el primer hemistiquio y repitiendo cada uno de los segundos hemistiquios tras el estribillo “do-re-mi, do-re-fa”.

Texto 26.C.11

Versión de Pueblo Nuevo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Rosafila Mendoza Labañino, de 50 años.

Recogida en Pueblo Nuevo por Andrés Manuel Martín Durán el 12.10.01

- Mambrú se fue a la guerra. No sé cuándo vendrá.
- 2 - Asómate a la ventana, a ver si viene ya.
- Ahí vienen cuatro oficiales, lo vienen a enterrar.
 - 4 La caja es de terciopelo y la tapa de cristal.
Arriba de la tapa un ramillete va.
 - 6 Arriba del ramillete una corona va.
Arriba de la corona un pajarillo va.
 - 8 El pájaro va cantando el pío, pío, pa.
Y en su canto va diciendo Mambrú no vuelve más.

Notas: Se canta repitiendo cada hemistiquio: el primero tras el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena” y el segundo tras el estribillo “color de mi, color de fa”.

Texto 26.C.12

Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por Consuelo Román Izaguirre, “Pechelo”, de 85 años.

Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

- Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá,
- 2 si será para Pascuas o para Navidad.
- Por ahí viene un paje, ¿qué noticias traerá?
 - 4 - Que ya Mambrú se ha muerto, lo llevan a enterrar. -
La caja es de terciopelo, la tapa es de cristal.
 - 6 Encima de la tapa un pajarito va
cantando el pío, pío, pío, cantando el pío, pa.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los primeros hemistiquios tras el estribillo “qué dolor, qué dolor, qué pena” tras y repitiendo cada uno de los segundos tras el estribillo “que do-re-mi, que do-re-fa”.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de Mambrú se completa con quince versiones más publicadas en *Romancero*

tradicional y general de Cuba¹⁰⁸¹, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

27. Monja por fuerza (é-o)

Texto 27.C.1

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet en La Habana sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 662. Reproducida en Mariscal 1996: 98 y Trapero-Esquenazi 2002: 311.

- Yo soy nacida en Sevilla, hija de padre severo.
2 Cuando se murió mi madre yo pasé mucho tormento.
Un día estando cansada me dirigí al cementerio
4 a ver si junto a mi madre encontraba algún consuelo.
Me encontré cuatro monjitas, todas vestidas de negro,
6 con una vela en la mano, que parecían luceros.
Me llevaron para un cuarto y me cortaron el pelo,
8 y después me arrodillaron a rezar un padre nuestro.
Las rodillas me sangraban, los ojos me echaban fuego,
10 Pendientes de mis orejas, anillitos de mis dedos,
todito me lo quitaron
12 ¡Y lo que yo más sentía era mi mata de pelo... !

Notas: Una vez más debemos anotar que en las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data imprecisamente la fecha de recolección del romance como anterior a 1969 (v. los comentarios al respecto en las notas que acompañan al texto 6.C.5 para justificar las razones por las que no aceptamos en este punto el criterio de ambos editores).

Texto 27.C.2

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet en La Habana sin datos de fecha. Publicada sin registrar música en en *Investigaciones y apuntes literarios*, pp. 663. Reproducida en Mariscal 1996: 99 y Trapero-Esquenazi 2002: 311.

- Yo me quería casar con un mocito barbero,
2 y mi padre no quería, sino monja del convento.
Una tarde de verano me sacaron de paseo,
4 y al doblar por una esquina me encontré con un convento.
Me salieron unas madres, todas vestidas de negro,
6 con las luces encendidas como si yo fuera un muerto.
Me cogieron de la mano, me metieron para dentro,
8 me sentaron en una silla y me cortaron el pelo.
Me empezaron a quitar anillitos de mis dedos,
10 pendientes de mis orejas, collarcito de mi cuello.
Me encerraron en un cuarto, todo forrado de negro,
12 me metieron en una caja, me cubrieron con un velo
y las luces encendidas como si yo fuera un muerto.
14 ¡Y lo que yo más sentía era mi mata de pelo...!

¹⁰⁸¹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 263-270. En esta obra además se da noticia de varias decenas más de versiones del tema de las que no se publica el texto.

- Si me pongo mi vestido con los vestidos de rosa,
 16 ya me dice una madre, <<presumes de buena moza>>.
 Si me voy para el cuarto a descansar un poquito,
 18 ya me dice una madre: <<a jugar con tu perrito>>.
 Si me voy para la torre a repicar las campanas,
 20 ya me dice una madre que soy muy haragana.

Notas: En *Investigaciones y apuntes literarios* los seis últimos versos se publican separados, a continuación del resto, con el encabezamiento: "Nota de otra versión incompleta". Tras los mismos hay una aclaración: "Esta parte la recitaba la persona que me dio este canto a continuación de la trova". A mi juicio, dichas anotaciones deben entenderse en el sentido de que la informante cantó los primeros catorce versos y a continuación recitó los seis últimos, todos ellos, a mi juicio, de una misma versión del romance de *Monja por fuerza*, razón por la que los edito juntos como pertenecientes a una única versión. Hay que tener en cuenta que la edición de los textos no la hizo Poncet sino Mirta Aguirre, y seguramente quiso reproducir lo más fidedignamente posible las notas con las que trabajaba Poncet en el momento de su muerte. Creo que si la editora hubiera sido la propia Poncet lo habría publicado tal como aparece en esta tesis. Este mismo criterio fue seguido por Trapero-Esquenazi en *Romancero tradicional y general de Cuba*, aunque ellos no explicaran las razones de su decisión. Igual que ocurre con el texto anterior, en las ediciones de Beatriz Mariscal y Trapero-Esquenazi se data la fecha de recolección del romance como recogido anteriormente a 1969, datación cuya intranscendencia ya hemos comentado en las notas que acompañan al texto 6.C.5 de esta tesis, a las cuales nos remitimos.

Texto 27.C.3

Versión de Santa Clara (prov. Villa Clara), cantada por Ana María Luján, de 20 años de edad. Recogida en Santa Clara por Concepción Teresa Alzola en 1960. Publicada sin registrar música por Concepción Teresa Alzola en *Folklore del niño cubano* I, p. 64. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 313.

- Una tarde de verano me sacaron a paseo.
 2 Al doblar las cuatro esquinas me encontré con un convento,
 el convento era de monjas todas vestidas de negro
 4 con una vela en la mano que parecía un entierro.
 Me sentaron en una silla, me cortaron mi cabello,
 6 anillito de mi dedo, pulsera de mi muñeca,
 gargantilla de mi cuello, pendiente de mis orejas,
 8 mantilla de mi cabeza, polizón de mi cintura.

Notas: se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Texto 27.C.4

Versión fragmentaria de Patana Arriba (municipio La Máquina, prov. Guantánamo), cantada por unas niñas. Recogida en Patana Arriba por Nicolás Farray, Teresa Blanco y Max Figueroa en 1967. Publicada junto a la partitura por Nicolás Farray en "Romances y cantares españoles en la tradición cubana" pp. 337-338. Reproducida en Mariscal 1996: 102 y Trapero-Esquenazi 2002: 313.

- Una tarde de verano me sacaron a paseo
 2 y al doblar por una esquina me encontré con mi comento.
 Y el comento era de monjas todas vestidas de negro,
 4 con una luz en sus manos que parecía un entierro.
 Anillito de mi dedo,
 6 pulsera de mi muñeca, gargantilla de mi cuello,
 pendiente de mis orejas, mantilla de mi cabeza,
 8 zapatico de mi pie, mediecita de mi perna

polisón de mi cintura
.....

Notas: se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios; las niñas que lo cantaban afirmaron que el texto era más largo, pero no lo recordaban entero. Las niñas al interpretar el romance se señalan muñeca, cuello, etc., y acompañan el canto con un taconeo rítmico. El editor informa que en Camagüey se canta una versión que difiere de la anterior a partir del verso 5, que en la versión de Camagüey es como sigue: “me sentaron en una silla / me cortaron la melena”, y comienza entonces la enumeración de todas las prendas de adorno, señalando las partes del cuerpo correspondientes, con más larga prolijidad que en Patana Arriba. Mariscal edita erróneamente el texto de Faray; curiosamente Traperero y Esquenazi lo editan con los mismos errores que Mariscal, como si hubieran transcrito la edición de esta y no hubieran cotejado el artículo de Faray.

Texto 27.C.5

Versión de Santiago de Cuba recitada por Dulce María Comas, sin datos de edad.
Recogida en Santiago de Cuba por Ramón Menéndez Pidal y José María Chacón y Calvo el 10 de abril de 1937. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, pp. 101, adjuntando lámina con una foto de las anotaciones manuscritas de Pidal; reproducida en Traperero-Esquenazi 2002: 310.

Una tarde de verano me sacaron de paseo
2 y al doblar por una esquina me encontré con un convento.
El convento era de monjas todas vestidas de negro,
4 con una luz en la mano que parecía un entierro.
Me cogieron por la mano, me llevaron al convento,
6 me sentaron n'una silla y me cortaron el pelo,
me quitaron mi cadena, cadenita de mi cuello,
8 me quitaron mi anillito, anillito de mi dedo,
me quitaron mi pulsera, pulsera de mi muñeca;
10 pero lo que más sentía que me cortaran el pelo.
Polisón de mi cintura

Variantes: 7b) gargantilla de cuello.

Notas: Reproduce la versión según la anotación manuscrita del propio Pidal (se incluye en lámina reproducción fotográfica de la misma en *Romancero General de Cuba* de Beatriz Mariscal). Sorprendentemente el texto que Mariscal edita en su obra presenta divergencias con el de las anotaciones de Pidal. Traperero-Esquenazi prosiguen la difusión incorrecta del texto al reproducirlo tal como lo edita Mariscal y no como se puede ver en la lámina. Pidal anota que la informante cuando menciona el pelo y el cuello se lo señala. También anota que la versión se cantaba mucho en Santiago de Cuba y que tres días después Pidal la oyó de nuevo en una colonia infantil en Camagüey.

Texto 27.C.6

Versión de Santiago de Cuba sin datos de informante.
Recogida por Carlos A. Castellanos y enviada a Ramón Menéndez Pidal el 4.7.1919. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero general de Cuba*, p. 100. Reproducida en Traperero-Esquenazi 2002: 310.

Yo me quería casar con un mocito barbero;
2 y mi padre no quería que me casara con él.
Al doblar por una esquina me encontré con un convento,
4 el convento era de monjas todas vestidas de negro,
con una luz en la mano, que parecía un entierro.
6 Anillito de mi dedo, pulsera de mi muñeca,
aretes de mis orejas, gargantilla de mi cuello;
8 mantilla de mi cabeza, polisón de mi cadera.

Variantes: 4b) un cautiverio.

Texto 27.C.7

Versión de la Sierra de Escambray (prov. Villa Clara), cantada por una niña.

Recogida por María Teresa Linares en la Sierra de Escambray en 1965. Grabación editada en el disco *Cancionero Hispanocubano*, cara A, corte 10c. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 313-314.

Una tarde de verano me sacaron de paseo
2 y al doblar la coletina me encontré con un convento.
Y el convento era de monjas todas vestidas de negro,
4 con una vela en la mano que parecía un entierro.
Me sentaron en una silla, me cortaron mi cabello,
6 anillita de mi dedo, pulsera de mi muñeca,
gargantilla de mi cuello, pendientes de mis orejas,
8 polisón de mi cintura, martillo de mi cabeza,
pero yo lo que quería era mi rubio cabello.

Notas: Se cantaba como juego de ronda repitiendo cada uno de los hemistiquios. La informante explica que se juego cantando todas delante y cuando queda solo una se le dice: ¡solterona, solterona!

Texto 27.C.8

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Ofelia Mesa Bonachea, de 77 años y María Ofelia López Mesa, de 52 años (madre e hija).

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

Una tarde de verano me sacaron de paseo.
2 Al doblar las cuatro esquinas me encontré con un convento,
el convento de las monjas, todas vestidas de negro,
4 con una vela en la mano que parecía un entierro.
Me sentaron a una silla: anillitos de mis dedos,
6 pollera de mi cintura, aretes de mis orejas,
gargantillas de mi cuello, pulseras de mis muñecas,
8 me cortaron el cabello.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios.

Texto 27.C.9

Versión de Sabanilla (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Aida Machado Quintero, de 66 años.

Recogida en Sabanilla por Andrés Manuel Martín Durán el 3.9.01

Una tarde de verano me sacaron de paseo.
2 y al doblar por una esquina me encontré con un convento.
El convento era de monjas, todas vestidas de negro,
4 con dos luces en la mano que parecía un entierro.
Anillito de mis dedos, pulsera de mi muñeca,
6 mantilla de mi cabeza, pendiente de mis orejas,
gargantilla de mi cuello, polisón de mi cintura.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. La informante explica que era una canción infantil cantada en un juego de ronda. A la par que se iban mencionando prendas y partes del cuerpo, se iban señalando con las manos. Es de destacar que la informante no sabía el significado de las palabras polisón y pendiente (arete, en el español de Cuba).

Texto 27.C.10

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo) cantada por Oralina Morales Lovaina, de 88 años. Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 25.9.01

- Una tarde de verano me sacaron a paseo.
2 Al doblar la vuelta esquina me encontré con un convento.
Desde allí salió una monja toda vestida de negro
4 con una luz en la mano que parecía un entierro.
Anillitos de mis dedos, pulsera de mi muñeca,
6 gargantilla de mi cuello, pendiente de mis orejas,
mantilla de mi cabeza, polisón de mi cadera.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios. Oralina explica que era una canción infantil cantada en rueda. A la par que se mencionaban prendas y partes del cuerpo, se iban señalando con las manos y se representaban los movimientos de desprenderse de los objetos y las prendas indicadas.

Texto 27.C.11

Versión de Playa Fundadora, localidad hoy desaparecida (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) recitada por Encarnación "Nena" Oliveros Suárez, de 71 años. Recogida en Cabacú (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 19.10.01

- Una tarde de verano me sacaron a paseo.
2 y al pasar por una esquina me encontré con un convento.
Desde allí vi unas monjas todas vestidas de negro
4 con una luz en la mano que parecía un entierro.
Anillitos de mis dedos, pulsera de mi muñeca,
6 gargantilla de mi cuello, pendiente de mis orejas,
mantilla de mi cabeza, polisón de mi cintura.

Texto 27.C.12

Versión de Ceiba Hueca (municipio de Campechuela, prov. de Granma) cantada por Consuelo Román Izaguirre, "Pechelo", de 85 años. Recogida en Ceiba Hueca por Andrés Manuel Martín Durán y Maribel Mesa el 24.11.04

- Yo me quería casar con un mocito barbero
2 y mi madre no quería sino llevarme a un convento.
Una tarde de verano me llevaron a paseo,
4 me cogieron por una mano y me llevaron adentro.
Me sentaron en una silla y me cortaron el pelo,
6 me quitaron mis aretes y el anillito del dedo.
Lo que más sentía yo era mi mata de pelo.

Notas: Se canta repitiendo cada uno de los hemistiquios

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Monja por fuerza* se completa con doce versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸², fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

¹⁰⁸² Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 314-318. En esta obra además se da noticia de cuarenta y dos versiones más del tema de las que no se publica el texto.

28. Los tres alpinos (polias.)

Texto 28.C.1

Versión de Santa Clara (prov. Villa Clara), cantada por Migdalia González de 20 años de edad. Recogida por Concepción Teresa Alzola en Santa Clara en 1960. Publicada sin registrar la música en *Folklore del niño cubano* I, pp. 55-56.

- Eran tres alpinos que venían de la guerra.
2 El más pequeño traía un ramo de flores
y la princesa que estaba en la ventana:
4 - Oh, buen alpino, dame tus lindas flores.
- Te las daré si te casas conmigo.
6 - Habla con papá que él te contestará.
- Oh, noble rey, me caso con su hija.
8 - Salga usted de aquí que lo mando a fusilar. –
Al otro día caía fusilado,
10 y la Princesa así murió de pena.
Al otro día los tres resucitaron
12 y la Princesa casó con el alpino.
Tiempo después, nacía un alpinito,
14 y así nació la noble raza alpina.
Y aquí termina el cuento que he contado.

Notas: se canta repitiendo cada uno de los versos más el último hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “día-da-rataplán”. Los antecedentes familiares de la informante son cubanos.”

Texto 28.C.2

Versión de la Sierra de Escambray (prov. Villa Clara), cantada por una niña. Recogida por María Teresa Linares en la Sierra de Escambray en 1965. Grabación editada en el disco *Cancionero Hispanocubano*, cara A, corte 10a. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 434.

- Eran tres albinos que venían de la guerra.
2 y el más pequeño traía un ramo de flores.
Y la princesa sentada en la ventana:
4 - Oh noble alpino, ¿me da sus lindas flores?
- Yo se las daré si se casa conmigo.
6 - Dígaselo a mi padre y él le contestará.
- Oh noble rey, me caso con su hija.
8 - Márchese de aquí o lo mando a fusilar.
No me marcharé, fusíleme si quiere. –
10 Y al tercer día caía fusilado.
Y la Princesa que se murió de pena.
12 Y el noble rey se fue a morir a China.
Y al tercer día los tres resucitaron
14 y así nació la bella raza albina.

Notas: Se cantaba como juego de ronda repitiendo cada uno de los versos más el último hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “ay, ya, ya, rataplán”.

Texto 28.C.3

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Celina Morales Bonachea, de 65 años, María Elena Tacoronte Morales, de 33 años, y Anet Martínez Tacoronte, de 12 (respectivamente abuela, hija y nieta).

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

Eran tres alpinos que venían de la guerra.
2 y el más pequeño traía un ramo de flores.
Y la princesa, que estaba en la ventana:
4 - Oh noble alpino, regáleme esas flores.
- Yo se las daré si se casa conmigo.
6 - Díselo a papá y él te contestará.
- Oh noble rey, me caso con su hija.
8 - Márchese de aquí o lo mando a fusilar. –
Y al otro día, ya estaban fusilados.
10 Y la princesa, allí murió de pena,
y el noble rey se fue a morir a China;
12 y al otro día los tres resucitaron.

Notas: Se cantaba como juego infantil en que cada uno de los niños representaba un rol y repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “ay, ay, ay, cataplán”.

Texto 28.C.4

Versión de El Laurel, localidad de El Guayabo (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Tania Silvestre Durán, de 28 años.

Recogida en El Laurel por Andrés Manuel Martín Durán y Tatiana Silvestre Durán el 28.8.01

Eran tres albinos que venían de la guerra.
2 y el más pequeño traía un ramo de flores.
Y la princesa, que estaba en la ventana:
4 - Oígame señor, regáleme sus lindas flores.
- Yo se las daré si se casa conmigo.
6 - Hablé con papá, que él le contestará.
- Oiga, señor rey, me caso con su hija.
8 - Márchese de aquí o le mando a fusilar.
- No me marcharé, fusíleme si quiere–
10 Y al otro día, el albino encarcelado.
Y los hermanos salvaron al albino,
12 y al pobre rey le rompieron las rodillas,
y la princesa se casó con el albino.

Notas: La cantaba como nana repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “riaidai, rataplán”.

Texto 28.C.5

Versión de Mayarí (provincia de Holguín), cantada por Zenaida Oña Reyes, de 49 años, y Kania Oña Rodríguez, de 30.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 2.9.01

Eran tres alpinos que venían de la guerra
2 y el más pequeño traía un ramo de flores,
y una princesa, sentada en su ventana:
4 - Oye soldado, regáleme esas flores.
- Yo te las daré si te casas conmigo.-
6 Y el señor rey estaba en la ventana.
- Oiga, señor rey, me caso con su hija.

Notas: Se cantaba como canción de rueda repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “ría, ra, rataplán”.

Texto 28.C.6

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Misael Rodríguez Sanamé, de 12 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.01

- Eran tres albinos que venían de la guerra.
2 El más pequeño traía un ramo de flores.
Y la princesa, que estaba en la ventana:
4 - Noble albino, regáleme esas flores.
- Yo te las daré si te casas conmigo.
6 - Díselo a mi padre, que él responderá.
- Noble rey, me caso con su hija.
8 - Márchese de aquí o lo mando a fusilar.
- No me marcharé, fusíleme si quiere.
10 - Oigan soldados, fusilen este hombre.

[Lo cogen y se lo llevan]

Notas: El informante la cantaba repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “ay, ay, ay, rastaplán”.

Texto 28.C.7

Versión del municipio de Guamá (prov. de Santiago de Cuba) cantada por Revis Rondón Céspedes, de 21 años, Marilín Monterrey Santisteban, de 32, y Mari Santisteban La Rosa, de 40.

Recogida en Chivirico (municipio de Guamá) por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004.

- Eran tres albinos que venían de la guerra
2 y el más pequeño traía un ramo de flores.
Y la princesa, sentada en su ventana:
4 - Oígame enano, regáleme esas flores.
- Yo solo se las daré si se casa conmigo.
6 - Yo solo se la doy si habla con mi padre.
- Oiga señor rey, me caso con su hija.
.....

Notas: El informante la cantaba repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “ay, ay, ay, rataplán”. Según las informantes el albino enamorado era el más bajito, no el menor de edad; de ahí que en el verso cuatro la princesa le interpele como “enano”.

Texto 28.C.8

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba), cantada por Silvia Blanco Santisteban, de 30 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- Eran tres enanos que venían de la sierra
2 y el más chiquito traía un ramo de flores.
Y la princesa, sentada en la ventana:
4 - Oígame enano, regáleme esas flores.
- Yo solo se las daré si se casa conmigo.
6 - Dígaselo a mi padre que le contestará.
- Oígame rey, me caso con su hija.
8 - Márchese de aquí o lo mando a fusilar.

Notas: El informante la cantaba repitiendo cada uno de los versos más el segundo hemistiquio de cada uno de ellos tras el estribillo “¡a, ya, ya, rataplán”.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Monja por fuerza* se completa con siete versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸³, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

29. La nuera ociosa (polias.)

Texto 29.C.1

Versión de Santa Clara (prov. Villa Clara), recitada por Ana María Luján de 20 años de edad. Recogida por Concepción Teresa Alzola en Santa Clara en 1960. Publicada en *Folklore del niño cubano* I, p. 70. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 287-288.

- Levántate nuera como es de costumbre.
- 2 Raja la leña y enciende la lumbre.
- Yo no me he casado para trabajar,
- 4 que yo me he casado para descansar.
- ¡Oh, perra cochina, con que eso me dices,
- 6 centellas te caigan en esas narices!
- A mí no me caerán, no tengo por qué,
- 8 un gran tabardillo vendrá para usted.
- Hijo de mi alma, escucha a tu mujer.
- 10 - ¡Ay madre mía del alma qué yo voy a hacer,
- quitarme la vida, quitarme el amor,
- 12 quitarme la sangre de mi corazón.
- ¡Pues salgan de mi casa!

Texto 29.C.2

Versión de Patana Arriba (municipio La Máquina, prov. Guantánamo), cantada por unos niños. Recogida en Patana Arriba por Nicolás Faray, Teresa Blanco y Max Figueroa en 1967. Publicada junto a la partitura por Nicolás Faray en “Romances y cantares españoles en la tradición cubana” pp. 340-341. Reproducida en Mariscal 1996: 95-96 y Trapero-Esquenazi 2002: 288.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
- 2 Vamo' a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Levántate, nuera, para que te acostumbres,
- 4 a limpiar la loza y a encender las luces.
- Yo no me he casado para trabajar,
- 6 que yo me he casado para descansar.
- ¡Za, perra cochina! ¿Qué es lo que tú dices?
- 8 ¡Un rayo te parta sobre esas narices!
- Si ya no me ha caído, ya no me caerá.
- 10 - Mala calentura el diablo te dará.
- Hijo de mi vida, hijo de mi amor,
- 12 mira a tu mujer.
- Pero yo, mamita, ¿qué le voy a hacer?
- 14 - Quítale la llave, quítale el amor,

¹⁰⁸³ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 434-438.

quítale el cariño de tu corazón.

16 - Pero yo, mamita, quiero a mi mujer.

Notas: Tras los hemistiquios impares de los versos pares, salvo los versos 12 y 14, se canta el estribillo “caramba”. Dicho estribillo también se repite tras 13a y 15a. El hemistiquio 9a presenta el arcaísmo caído por caído.

Texto 29.C.3

Versión de la provincia de Guantánamo, cantada por unas niñas.

Recogida en Guantánamo por Caridad Santos y Sonia Correa. Publicada por Caridad Santos y Sonia Correa en *Juegos infantiles* p. 83. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 288-289.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
- 2 Veamos nuera, lo que sabe hacer.
Levántate nuera, para que te acostumbres,
- 4 a barrer el patio y a prender la lumbre.
- Yo no sé barrer, yo no sé fregar,
- 6 yo me he casado para descansar.
- Hijo de mi vida, mira a tu mujer,
- 8 que le he comprado una escoba y no quiere barrer.
- Tú eres mi mamá,
- 10 - que yo voy a hacer, si ella es mi mujer.

Notas: Tras los hemistiquios impares, salvo en los versos 3 y 7, se canta el estribillo “caramba”. Los editores encabezan los parlamentos con la mención explícita de los actores: La suegra, los versos 1-4 y 6-8; la nuera, 5-6; el hijo 9-10. Se canta en rueda por niñas, que lo cantan jugando al compás de las palmadas.

Texto 29.C.4

Versión de la provincia de Guantánamo cantada por unos niños.

Recogida en Guantánamo por Caridad Santos y Sonia Correa. Publicada por Caridad Santos y Sonia Correa en *Juegos infantiles* p. 84. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 289.

- Hijo, ya tienes mujer.
- 2 vamos a ver la nena, lo que sabe hacer.
Alevántate, nena, para que te acostumbres
- 4 a fregar los platos y a prender la lumbre.
- Yo no sé lavar, yo no sé fregar,
- 6 solo me he casado para descansar.
- So perra y cochina, qué es lo que tú dices,
- 8 que me parta un rayo sobre tus narices.
- Hijo de mi vida, hijo de mi amor,
- 10 oye lo que dice tu perra mujer.
- Pero yo mamita nada puedo hacer,
- 12 pero yo mamita quiero a mi mujer.

Notas: Tras los hemistiquios impares de los versos 4, 6, 10, 11 y 12 se canta el estribillo “caramba”. Los editores encabezan los parlamentos con la mención explícita de los actores: la suegra, los versos 1-4 y 7-10; la nuera, 5-6; el hijo 11-12. Lo cantan en corro los niños jugando, situándose en el centro del corro quien hace de suegra, de nuera y de hijo.

Texto 29.C.5

Versión de Baracoa (provincia de Guantánamo), cantada por Kania Oña Rodríguez, de 30 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 2.9.01

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
- 2 Vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Levántate nuera, para que te acostumbres,
 - 4 a fregar la loza y a encender las luces.
- Yo no sé fregar, yo no sé barrer,
 - 6 yo no me he casado para cocinar,
que yo me he casado para descansar.
 - 8 - ¡So perra cochina, qué es lo que tú dices!,
¡qué te parta un rayo entre tus narices!
 - 10 Hijo de mi vida, hijo de mi amor,
quítale la llave de tu corazón.
 - 12 - Pero yo, mamita, quiero a mi mujer.

Notas: Tras los primeros hemistiquios, salvo en los versos 1, 3, 5, 8 y 10, se canta el estribillo "caramba".

Texto 29.C.6

Versión de Santa Rosa de Duaba (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Santa Bernot Domínguez, de 50 años.

Recogida en Guanacón (municipio de Baracoa) por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.2001.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
- 2 Vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Ay, Levántate nuera, para que te acostumbres,
 - 4 a barrer tu casa y a encender la lumbre.
- Yo no sé barrer, yo no sé fregar,
 - 6 que solo yo me he casado, solo para descansar.
- ¡So puerca cochina, qué es lo que tú dices!,
 - 8 ¡que un rayo te parta encima de las narices!
 - Hijo de mi vida, hijo de mi amor,
 - 10 quítale la llave de tu corazón.
 - Pero yo, mamita, qué yo voy a hacer,
 - 12 pero yo, mamita, quiero a mi mujer.

Notas: Se canta el estribillo "caramba" tras los primeros hemistiquios de los versos 1, 2, 4, 6, 8, 11, 12 y 13.

Texto 29.C.7

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada a coro por Esterlía Rodríguez Pérez, de 82 años, Rina Mahy Argüello, de 70, Inocencia López López, de 64, y otras once señoras del Círculo de Abuelos Manuel Fuentes Borges de Baracoa.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
- 2 Vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Levántate nuera, pa que te acostumbres,
 - 4 a barrer tu casa y a encender la lumbre.
- Yo no me he casado para trabajar,
 - 6 que yo me he casado para descansar.
- ¡Soa perra cochina, qué es lo que tú dices!,
 - 8 ¡que un rayo te caiga sobre las narices!
 - Mala calentura que el diablo te dé.
 - 10 Hijo de mi vida, dice tu mujer
que ella no se ha casado para trabajar,
 - 12 que ella se ha casado para descansar.
- Pero yo, mamita, qué le voy a hacer.

- 14 - Ciérrale el cariño, bórrale el amor,
 quítale la llave de tu corazón.
 16 - Pero yo, mamita, quiero a mi mujer.

Notas: Los versos 7, 8 y 9 el coro los coloca al final del romance. Creo que la razón es que probablemente las recitadoras sintieran vergüenza de las expresiones y contenido de los versos y no se atrevieran a decirlos hasta el final. Se canta el estribillo “caramba” tras los primeros hemistiquios de los versos 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15 y 16.

Texto 29.C.8

Versión de Pueblo Nuevo (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) cantada por Rosafila Mendoza Labañino, de 50 años.

Recogida en Pueblo Nuevo por Andrés Manuel Martín Durán el 12.10.01

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
 2 Vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
 - Levántate nuera, para que te acostumbres,
 4 a lavar los platos y a encender la lumbre.
 - Yo no sé barrer, yo no sé fregar.
 6 Yo no me he casado para trabajar,
 que yo me he casado para descansar
 8 y la suegra mala pa el infierno va.
 - Pero hijo mío, mira a tu mujer.
 10 - Pero yo, mamita, qué le voy a hacer.
 - Bórrale el cariño, bórrale el amor,
 12 quítale la llave de tu corazón.
 - Pero yo, mamita, quiero a mi mujer.

Notas: Se canta el estribillo “caramba” tras los primeros hemistiquios de los versos 2, 4, 6, 7, 8, 10, 12 y 13.

Texto 29.C.9

Versión de Media Luna (prov. de Granma) cantada por Flor María Benítez Matamoros, de 70 años.

Recogida en Media Luna por Guillermo Dalmau y Andrés Manuel Martín Durán el 23.11.04

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer.
 2 Veremos la nueva lo que sabe hacer.
 - Yo no sé lavar, yo no sé coser.
 4, yo no sé planchar
 Yo no me he casado para trabajar,
 6 yo lo que me he casado es para descansar.

Notas: Se canta el estribillo “caramba” tras el primer hemistiquio del verso 2.

Texto 29.C.10

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por María Victoria Labrada Peña, “Marivi”, de 43 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer,
 2 vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
 - Levántate nuera y enciende la lumbre,
 4 y a barrer los patios, que esa es tu costumbre.
 - Yo no sé barrer, yo no sé fregar.
 6 Yo no me he casado para trabajar,

- pues yo me he casado para descansar
- 8 - Hijo de mi vida, mira tu mujer.
- Pero yo, mamita, qué le voy a hacer.
- 10 - Recoger los platos y mandarla a barrer.

Notas: Se canta el estribillo “caramba” tras los primeros hemistiquios de los versos 2, 4, 6, 7, 9 y 10.

Texto 29.C.11

Versión de El Francés (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por las hermanas Gladis, Isabel y Xiomara Liens Sánchez, de 47, 45 y 37 años respectivamente. Recogida en Calentura (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 6.12.2004.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer,
2 vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Levántate nuera para que te acostumbres,
4 a fregar la loza y a encender la lumbre.
- Yo no sé barrer, yo no sé fregar.
6 Yo no me he casado para trabajar,
que yo me he casado para descansar
8 - ¡So perra cochina qué es lo que tú dices!,
que te parta un rayo sobre tus narices.
10 - Ya no me ha caído, ya no me caerá,
mala calentura el diablo te dará.
12 - Hijo de mi alma, oye a tu mujer,
quítale la llave de tu corazón.
14 - Pero yo, mamita, qué yo voy a hacer.
Pero yo mamita quiero a mi mujer.

Notas: Se canta el estribillo “caramba” tras los primeros hemistiquios de los versos 2, 4, 6, 7, 9, 13, 14 y 15. Se cantaba mientras se representaba como comedia con tres personajes, que se disfrazaban de suegra, nuera e hijo, y que incluso impostaban la voz para simular la voz añosa de la suegra.

Texto 29.C.12

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Ana Gómez Rodríguez, de 47 años. Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña “Marivi” y Andrés Manuel Martín Durán el 7.12.2004.

- Mi hijo se ha casado, ya tiene mujer,
2 vamos a ver la nuera lo que sabe hacer.
- Levántate nuera, como de costumbre,
4 a fregar los platos y a encender la lumbre.
- Yo no me he casado para trabajar,
6 solo me he casado para descansar
- ¡So perra cochina qué es lo que tú dices!,
8 un rayo te parta sobre las narices.
Hijo de mi alma, mira a tu mujer,
10 - Y yo, mamita, qué le voy a hacer.

Notas: Se canta el estribillo “caramba” tras los primeros hemistiquios de los versos 2, 4, 6, 8, 9 y 10.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *La nuera ociosa* se completa con dos versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁴, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

30. Polonia y la muerte del galán (polias.)

Texto 30.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pp. 116-117; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 171-172. Reproducida en Mariscal 1996: 199 y Trapero-Esquenazi 2002: 246-247.

- Una noche muy oscura, tempestuosa, de agua y truenos,
2 se paseaba un caballero con su coche y su cochero.
El vestido que llevaba todito le relumbraba;
4 llevaba tres plumas blancas, también dos plumas moradas.
Al doblar las cuatro esquinas le dieron de puñaladas.
6 Ya lo llevan, ya lo traen, a la puerta de su casa.
-Abre la puerta, Polonia, que vengo herido en el alma;
8 lo que siento, lo que siento, que te dejo embarazada,
que si naciera varón, será príncipe de España,
10 y que si naciera hembra, fuera monja en Santa Clara.
Entiérrame en campo verde donde pise mi ganado,
12 me pones a la cabeza la silla de mi caballo
con un letrado que diga: "Aquí ha muerto un desdichado;
14 no ha muerto de calentura, ni de dolor de costado,
que ha muerto de puñalada que es un mal desesperado".

Variantes: 5b) La justicia lo prendió; 13b) Aquí ha muerto un caballero.

Texto 30.C.2

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pp. 117-118; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 172-173. Reproducida en Mariscal 1996: 200 y Trapero-Esquenazi 2002: 247.

- Una noche muy oscura de relámpagos y truenos,
2 de su casa a su cochera se paseaba un caballero.
El vestido que llevaba todito le relumbraba,
4 tenía tres plumas puestas, una blanca y dos moradas.
Al doblar las cuatro esquinas, se encontró con la justicia.
6 La justicia que le dieron fueron ocho puñaladas:
-Abre la puerta, Polonia, que vengo herido del alma;
8 yo lo único que siento es dejarte en ese estado;
si acaso tienes varón ponlo príncipe de España,
10 y si tienes una hembra ponla monja en Santa Clara.
Si acaso yo me muriera no me entierren en sagrado,
12 entiérrenme en campo verde donde pacen mis ganados.
Pónganme en cabos de seda un letrado colorado
14 que diga con letras de oro: "Aquí ha muerto un desgraciado:

¹⁰⁸⁴ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 289-290.

no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
16 que ha muerto por sus amores, como un desesperado".

Texto 30.C.3

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pp. 118; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 173-174. Reproducida en Mariscal 1996: 201 y Trapero-Esquenazi 2002: 247-248.

Una noche muy oscura, de relámpagos y truenos,
2 de su puerta a la posada se paseaba un caballero.
El vestido que llevaba todito le relumbraba.
4 También llevaba tres plumas, una blanca y dos rosadas.
Al doblar las cuatro esquinas, la justicia lo esperaba;
6 la justicia que le dieron fueron cuatro puñaladas.
-Cuando me entierres, María, no me entierres en sabana,
8 entiérrame en campo santo donde no paste ganado,
con una mano de fuera y un anillo colocado,
10 con un letrado que diga: "Aquí ha muerto un desgraciado;
no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
12 que ha muerto de mal de amores que es un mal desesperado".

Texto 30.C.4

Versión de sin datos de lugar cantada por unos niños.

Recogida por Sofía Córdova de Fernández sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar la música en "El folklore del niño cubano", 35 (1925) pp. 151-152; Reproducida en Mariscal, 1996:202 y Trapero-Esquenazi, 2002: 248.

Una noche muy oscura de relámpagos y truenos,
2 se paseaba un caballero de su coche a su cochera.
El vestido que llevaba todito le relumbraba,
4 y tres plumas que traía dos blancas y una rosada.
Al doblar las cuatro esquinas le dieron de puñaladas:
6 - ¡Abre la puerta Apolonia que vengo herido en el alma!
Si acaso yo me muriera no me entierres en sagrado,
8 entiérrame en campo verde que allí paze mi ganado.
Déjame un brazo de fuera ponle un lazo colorado,
10 con un letrado que diga: ¡Aquí ha muerto un desdichado!.
No ha muerto de tabardillo ni de dolor de costado,
12 que murió de mal de amor que es un mal desesperado.
- ¡Huye Miguelito, al toro! -No señor, que soy valiente
14 y mi sangre no consiente morir en manos de un toro.

Notas: Según la recolectora, el final de este canto es muy corriente en las canciones infantiles. Respecto a los dos últimos versos afirma que constituyen uno de los muchos disparates presentes en los cantos infantiles.

Texto 30.C.5

Versión de General Carrillo (municipio de Remedios, prov. Villa Clara), cantada por Rafael López Mesa, de 34 años, María Elena Tacoronte Morales, de 33 años, y Anet Martínez Tacoronte, de 12.

Recogida en Ciudad de La Habana por Andrés Manuel Martín Durán el 22.8.01

Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
Iba vestido de blanco y en el pecho una medalla,

- 4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
 - Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
 6 y antes de morirme quiero dejarte embarazada.
 Y si acaso sale hembra, que sea puta en Santa Clara,
 8 y si acaso sale macho, que sea chulo como yo.
 Yo quiero cuando me muera que me entierren en Santa Marta
 10 y que pongan en la tumba: aquí ha muerto un desgraciado.

Notas: Se canta a ritmo de guaguancó repitiendo el estribillo “el coco” después de cada uno de los hemistiquios de los versos impares.

Texto 30.C.6

Versión de Los Hoyos de Sabanilla (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Aliyís Matos Quintero, de 30 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 27.8.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
 2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
 Iba vestido de blanco, que parece una muralla,
 4 y al cruzar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
 - Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma.
 6 Solo dejo en el recuerdo que te dejo embarazada.
 Y si acaso sale hembra, que sea críe en Pueblo Nuevo,
 8 y si acaso sale macho,
 Yo quiero, cuando me muera, que me entierren en sagrado
 10 y con letras de oro pongan: “aquí ha muerto un desgraciado.
 No ha muerto de calentura ni dolor en el costado.
 12 Solo ha muerto apuñalado por las manos de un amigo.”
 Madre, yo no tengo amigo, mi amigo me ha traicionado
 14 por una linda mujer

Notas: La informante comenta que no recuerda el final. Se canta a ritmo de guaguancó repitiendo el estribillo “el coco” después de cada uno de los hemistiquios.

Texto 30.C.7

Versión de Baracoa (prov. Guantánamo), cantada por Antonio Mas Games, de 33 años.

Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 1.9.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
 2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
 Iba vestido de blanco y en el pecho una medalla,
 4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron dos puñaladas.
 - Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
 6 y lo único que siento es que te dejo embarazada.
 Y si acaso nace hembra, que sea reina en Santa Clara,
 8 y si acaso nace hombre, que sea chulo en Pueblo Nuevo.
 Ya Pepito va a la escuela, ya sabe escribir su nombre
 10 – Papá, cuando sea hombre, me casaré con mi abuela.
 - Hijo, tú no. Considera que tu abuela es madre mía
 12 - ¿Cómo tú, siendo mi padre, te casaste con la mía?

Notas: Se canta a ritmo de guaguancó repitiendo el estribillo “a,e,i,o” después de cada uno de los hemistiquios.

Texto 30.C.8

Versión de Baracoa (prov. Guantánamo), cantada por Merin Abad de la Cruz, de 34 años.
Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 1.9.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
Iba vestido de blanco, que parece una muralla,
4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron dos puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
6 y lo único que siento es que te dejo embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
8 y si acaso sale macho, que se críe en tierra brava.

Notas: Se canta a ritmo de guaguancó repitiendo el estribillo “Ay, catapé” después de cada uno de los hemistiquios, salvo el último verso que no se repite.

Texto 30.C.9

Versión de Guanacón (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), recitada por Esmeralda Fernández Aguirre, de 70 años.
Recogida en Consolación de Mosquitero (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán, Antonio Mittendorfer Valero y Marlis Rodríguez Lavañino el 8.9.01

- Era una noche muy oscura de relámpagos y truenos,
2 se paseaba un señorito por la corte a su pasada.
Una noticia le esperaba. Y al llegar a la esquina,
4 la noticia que le dieron fueron cuatro puñaladas.
- Ábreme la puerta cielo, que vengo muy malherido.
6 Traigo cuatro puñaladas, me las ha dado tu querido.

Texto 30.C.10

Versión de San José de Jaitesico (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Yelina Lafita Mendoza, de 21 años.
Recogida en San José de Jaitesico por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Era una noche de luna, de relámpagos y truenos.
2 Se paseaba un caballero en un coche y su cochero.
Iba vestido de blanco, en el pecho una medalla,
4 y al doblar las cuatro esquinas le metieron ocho puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
6 y lo único que quiero es dejarte embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
8 y si acaso sale macho, que sea mulo como yo. –
.....
La madre ya estaba en llanto, dijo que él no era culpable,
10 que su único pecado fue robar su corazón.
- Hijo mío, él es tu padre, pidió ella de rodillas.
12 Te ruego que me perdones en el nombre del señor.

Notas: La informante explica que los versos que no recuerda hacen referencia a que el recién nacido se hace hombre. Se canta a ritmo de guaguancó repitiendo el estribillo “al coco” después de cada uno de los hemistiquios de los versos impares y después del final de cada uno de los versos pares.

Texto 30.C.11

Versión de Acueducto (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Yanisel Lafita Reyes, de 16 años, y Yumilkis Reyes Fuentes y Yoana Vera Ferreira, ambas de 19 años. Recogida en Acueducto por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
Iba vestido de blanco y en el pecho una medalla,
4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron seis puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
6 y lo único que quiero es dejarte embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
8 y si acaso sale macho, que sea loco como yo. –
Ya Pepito va a la escuela, ya sabe escribir su nombre:
10 – Papi, yo quiero ser hombre pa casarme con mi abuela.
- Hijo mío, considera que tu abuela es madre mía
12 - Papá, tú sabiendo eso, te casaste con la mía.

Notas: Se canta repitiendo el estribillo “a,e,i” después de los primeros hemistiquios de los versos impares.

Texto 30.C.12

Versión de Acueducto (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Daniuska Lafita Ferreira, de 15 años. Recogida en Acueducto por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
2 cuando un pobre caballero iba vestido de blanco
y en el pecho una medalla.
4 Y al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
6 y lo único que quiero es dejarte embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
8 y si acaso sale macho, que se críe en Pueblo Nuevo. –
Ya Pepito va a la escuela, ya sabe escribir su nombre:
10 – Papi, yo quiero ser hombre pa casarme con mi abuela.
- Hijo mío, considera que tu abuela es madre mía
12 - Papá, tú sabiendo eso, te casaste con la mía.

Notas: Se canta repitiendo el estribillo “ay, coco” después de los hemistiquios de los versos impares.

Texto 30.C.13

Versión de Acueducto (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo), cantada por Idelia Ortega Méndez, de 39 años, y Neyis Méndez Columbier, de 27. Ambas son madre e hija. Recogida en Acueducto por Andrés Manuel Martín Durán el 21.9.01

- Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero,
todo vestido de blanco que parece una muralla,
4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma,
6 y lo único que siento es que te dejo embarazada.
Y si acaso nace hembra, que se críe en Pueblo Nuevo,
8 y si acaso nace hombre, que se críe en Santa Clara.
Yo quiero, cuando me muera, que me entierren en Pueblo Nuevo

10 y que sobre mi tumba pongan: “aquí ha muerto un desgraciado.
 Yo no he muerto en calentura ni dolor en un costado,
 12 que yo he muerto apuñalado por la mano de un amigo.”
 Madre, yo no tengo amigo, mi amigo me ha traicionado,
 14 por culpa de una mujer mi amigo me ha traicionado.

Notas: A Neyis le enseñó esta canción su abuela siendo niña.

Texto 30.C.14

Versión de Santiago de Cuba (provincia de Santiago de Cuba), cantada por Beatriz Carrión Pérez, de 33 años.

Recogida en San Luis de Jamal (municipio de Baracoa, prov. Guantánamo) por Andrés Manuel Martín Durán el 3.10.01

Era una noche de luna, de relámpago y de trueno,
 2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero,
 Iba vestido de negro y en su pecho una medalla,
 4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
 - Abre la puerta querida, que vengo herido del alma.
 6 Solo me queda tu alma y te dejo embarazada.
 Y si acaso sale hembra, que sea reina en Santa Clara,
 8 y si acaso sale macho, que sea chulo como yo.
 Y si acaso yo me muero, que me entierren en sangrado
 10 y que pongan en mi tumba que aquí ha muerto un desgraciado.
 No murió por calentura ni dolor en un costado,
 12 ha muerto apuñaleado por la mano de un amigo.
 Madre, yo no tengo amigo, mis amigos me traicionaron.

Texto 30.C.15

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Edita Nicó López, de 36 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

Era una noche de luna, de relámpago y de truenos.
 2 Se paseaba un caballero de su coche a su cochero,
 todo vestido de blanco que parece una muralla.
 4 Al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
 - Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma.
 6 El recuerdo que me queda, que te dejo embarazada.
 Y si acaso sale hembra, que sea reina en Santa Clara,
 8 y si acaso sale hombre, que sea chulo en Pueblo Nuevo.
 Yo quiero, cuando me muera, que me entierren en sagrado,
 10 con un letrero que diga: aquí murió un desgraciado.
 No murió de contentura ni dolor en un costado,
 12 solo murió apuñalado por la mano de un amigo.
 Madre, no quiero amigo, mi amigo me traicionó.
 14 Por culpa de una mujer mi amigo me apuñaleó.

Texto 30.C.16

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Marilín Monterrey Santisteban, de 32 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004.

Era una noche de luna, de relámpagos y truenos.
 2 Se paseaba un caballero de su coche a su cochero.

- Iba vestido de blanco, y en el pecho una medalla.
- 4 Al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
- 6 y lo único que siento, que la dejó embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
- 8 y si acaso sale macho, que sea chulo como yo.
Y si acaso yo me muero, que me entierren boca abajo,
- 10 que aquí ha muerto un desgraciado por la mano de su amigo.
Mami, yo no tengo amigo, mi amigo me traicionó.

Texto 30.C.17

Versión de La Cachimba (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Revis Rondón Céspedes, de 21 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 1.12.2004.

- Era una noche de luna, de relámpagos y truenos.
- 2 Se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
Iba vestido de blanco, y en su pecho una medalla,
- 4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron de puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma
- 6 y lo único que duele es dejarte embarazada.
Y si acaso sale hembra, que se críe en Santa Clara,
- 8 y si acaso sale macho, que sea chulo como yo.
Y si acaso yo me muero, que me entierren boca abajo,
- 10 que aquí ha muerto un desgraciado por la mano de un amigo.

Texto 30.C.18

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Irma Rosa Ferrer Mancebo, de 36 años, y Gerardo Labrada Peña, de 46.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Era una noche de luna, de relámpagos y de truenos.
- 2 Se paseaba un caballero de mi coche a su cochero.
Todo vestido de blanco, y en su pecho una muralla,
- 4 y al doblar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido en el alma,
- 6 solo me queda el dolor, de dejarte embarazada.
Y si acaso pare hembra, que se críe en Santa Clara,
- 8 y si acaso pare macho, que sea hombre como yo.
Y si acaso yo me muero, que me entierren en Miranda.
-

Texto 30.C.19

Versión de Chivirico (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Yanisey Corona Depaigné, de 28 años.

Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- Era una noche de luna, de relámpago y de truenos,
- 2 se paseaba un caballero de su coche a su cochero.
Iba vestido de blanco, en su pecho una medalla,
- 4 al cruzar las cuatro esquinas le dieron tres puñaladas.
- Abre la puerta querida, que vengo herido del alma.
- 6 Ha pasado una desgracia, que te dejé embarazada.

- Y si acaso pare hembra, que sea críe en Santa Clara,
 8 y si pare varón, que sea macho como yo.
 Ya mi hijito va a la escuela, ya sabe decir su nombre
 10 – Papi, yo quiero ser hombre, pa casarme con mi abuela.
 - Hijo mío, considera que su abuela es madre mía
 12 - Pero tú, siendo mi padre, te casaste con la mía.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Polonia y la muerte del galán* se completa con doce versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁵, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de la colección particular de Maximiano Trapero.

31. Madre, Francisco no viene (á-a)

Texto 31.C.1

Versión de Camagüey cantada por Anabella Valdés de 10 años de edad y Ángela Beatriz Alonso, de 9.

Recogida en Camagüey por Ramón Menéndez Pidal y José María Chacón y Calvo el 13 de abril de 1937. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, p. 176; reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 412-413.

- Consuelo tenía un novio, que Manolo se llamaba,
 2 y ella acostumbraba verlo tres veces a la semana.
 Llegó el día de costumbre y Manolo no venía.
 4 - Madre, Manolo no viene, madre, Manolo se tarda.
 - Hija mía, ten paciencia, no seas desesperada,
 6 que hoy es día de cultura, la gente está ocupada. -
 Ella no tomó razones y se asoma a la ventana,
 8 vio venir un paje suyo, ya corría y que volaba.
 - Madre, para ti son buenas, madre, para mí son malas,
 10 que Manolo se halla enfermo de gravedad en la cama.
 Preparen toda la ropa, la de luto y la de gala,
 12 preparen ya los caballos y lo de marcha también. -
 Al subir al primer bosque de una terrible distancia,
 14 el entierro que venía, yo desesperada gritaba:
 - Cementerio de potencia que enterró mis ilusiones,
 16 al hombre que yo más quise con todas mis pasiones.

Variantes: 5b) tan boquivana; 15b) que entregó.

Notas: El último verso se repite. Pidal anota que lo cantaban en fila una veintena de chicas balanceándose.

Texto 31.C.2

Versión de Boca de Yumurí (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Tomás Durán Lores, de entre 75 y 90 años de edad.

Recogida en Boca de Yumurí por Andrés Manuel Martín Durán y Antonio Mittendorfer Valero el 7.9.01

- Consuelo tenía un novio que Manolo se llamaba.
 2 Ella acostumbraba a verlo tres días en la semana.

¹⁰⁸⁵ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 248-254.

- Llegó un día de costumbre y Manolo no llegaba.
- 4 - Qué le pasará a Manolo, que mi Manolo te tardas.
- Hija mía, Consuelito, hoy es día de costumbre,
- 6 hoy es día de costumbre y la gente está ocupada.-.
Consuelo no tenía consuelo y se paró en la ventana,
- 8 que ha venido un paje suyo, luego corría, luego volaba.
- ¿Buenas noticias?, Consuelo, ¿buenas noticias o malas?
- 10 - Que Manolo está enfermo y de gravedad en la cama.
Recojan toda la ropa, la de luto y la de gala.
- 12 Preparen todos los caballos sin demora yo ordenaré.-
Ha pasado uno que venía a un entierro que pasaba,
- 14 - Adiós Manolo, mi vida, adiós Manolo del alma.
Madre, yo quiero ser monja de esas monjas arrepentidas
- 16 porque Manolo entregó su vida y yo le entrego mi alma.

32. La molinera y el cura (é)

Texto 32.C.1

Versión de Santiago de Cuba recitada por Dulce María Comas, sin datos de edad.
Recogida en Santiago de Cuba por Ramón Menéndez Pidal y José María Chacón y Calvo el 10 de abril de 1937. Forma parte del Archivo Menéndez Pidal. Publicada por Beatriz Mariscal en *Romancero General de Cuba*, pp. 164, adjuntando lámina con una foto de las anotaciones manuscritas de Pidal; reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 324.

- Que le pasa a un buen marido casado con su mujer,
- 2 le visita un padre cura y le quiere pisar el pie.
Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.
- 4 Aliñaron unos pollos con mucha azúcar y miel
y estando los dos cenando a la puerta tocó Andrés.
- 6 - Padre cura, mi marido, dónde lo meto yo a usted.
- Méteme en ese costal y arrímame a la pared. -
- 8 Cuando el marido entró lo primerito que ve,
la sotana'el padre cura y el sombrero calañés.
- 10 - Dime, dime, esposa mía, qué hay en ese costal arrimado a la pared.
- Son unos sacos de trigo que trajeron a moler.
- 12 - Sean trigo o no lo sean mis ojos lo quieren ver. -
Abrieron el costal y sacan a fray Andrés.
- 14 Lo llevaron al molino lo pusieron a moler.
.....
parecía que llevaba los demonios en los pies.

Notas y variantes: Para la edición del texto he preferido la anotación manuscrita del propio Pidal, foto de la cual se incluye en lámina en *Romancero General de Cuba* de Beatriz Mariscal, quien curiosamente edita el texto con divergencias respecto al manuscrito de Pidal (imagino que serán descuidos de edición). Trapero-Esquinazi reproducen dichas diferencias, probablemente al no haber cotejado la anotación manuscrita de Pidal. Don Ramón anota que la informante la aprendió de su madre y que el tema era muy sabido en Santiago de Cuba. Este dato es sorprendente ya que era la única versión del tema recogida en Cuba hasta la presente tesis doctoral.

Texto 32.C.2

Fragmento de una versión de Jarahueca (municipio y prov. de Santiago de Cuba) cantada por Zenaida Mancebo Alcántara, de 72 años.
Recogida en Chivirico por María Victoria Labrada Peña "Marivi" y Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

-
- Me visita un padre cura, me quiere pisar el pie.
- 2 - Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.
-
- Buenos días padre cura. – Dios se los dé bueno a usted Andrés.
- 4 - Yo tengo la mula coja, tengo mucho que moler.
-

33. El cura pide chocolate (á-a)

Texto 33.C.1

Versión de Santa Rita (municipio de Guamá, prov. de Santiago de Cuba) cantada por Esther La Rosa Romero, de 77 años.

Recogida en Chivirico por Andrés Manuel Martín Durán el 2.12.2004.

- El cura está malo, malito en la cama.
- 2 A la media noche llamó a la criada.
- Hazme chocolate. – Señor, que no hay agua. –
- 4 A los siete meses la barriga hinchada.
- A los nueve meses parió la criada.

Notas: Se canta repitiendo los hemistiquios: los primeros sin estribillo y los segundos tras el estribillo “chirivín, chiriván”.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *El cura pide chocolate* se completa con otra versión más, recogida por Maximiano Trapero y publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁶.

34. Nochebuena (polías.)

Texto 34.C.1

Versión de Trinidad (municipio de Trinidad, prov. Sancti Spíritus) de Paquita Montó, sin datos de edad.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha. Publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*, pp. 351-352. Forma parte del Archivo Poncet custodiado por el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana (carpeta “Romances de Navidad y Posadas”)

- Hacia Belén caminando iba una niña preñada,
- 2 montada en un jumentillo, de un anciano acompañada.
- Vamos y vamos de prisa, que ya la noche se viene,
- 4 y quizás no encontraremos casa donde nos alberguen.
- Abre, abre, mesonero, la puerta de tu mesón,
- 6 que está María de parto, la traigo en el corazón. –
- Salió al punto el mesonero diciendo: – ¿Quién es quien llama
- 8 con tanta prisa a mi puerta en una hora tan mala?
- Yo soy –le responde el santo–, que vengo a pedir posada
- 10 para un pobrecillo anciano y una doncella preñada. –
- El mesonero responde: –Vaya san José con Dios,
- 12 que yo quiero esta noche más ruido en mi mesón.

¹⁰⁸⁶ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General..*, ob. cit., p. 325.

- Ay darnos albergue, hazlo en caridad,
- 14 que el vernos tan pobres te mueva a piedad.
- No doy posada ninguna si no me aportan la paga,
- 16 que con recoger a pobres mi bolsa no gana nada. –
- El mesonero era tuerto y al cerrar el aldabón
- 18 se le saltó el otro ojo, que fue castigo de Dios.
- Y bien merecido por tan temerario,
- 20 ya puede vender coplas y rosarios.

35. Congoja de la Virgen en Belén (í-a)

Texto 35.C.1

Versión de Guanajay (municipio de Guanajay, prov. La Habana) de Demetria Aguilar Herrera, sin datos de edad.

Recogida sin datos de fecha por la comisión municipal de Guanajay que participó en la elaboración del *Atlas de la cultura popular cubana*. Publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*, pp. 352-353.

- Voy a contar una historia de la sagrada María,
- 2 cuando andaba por el mundo san José y su compañía.
- La Virgen iba llorando, llorando a lágrimas vivas,
- 4 san José la consolaba con palabras que él decía:
- No llores, sagrada esposa, no llores, Virgen María,
 - 6 que allá adelante hay un vecino que posada nos daría.
 - Buenas noches, vecinito. – Buenas noches, por su vida,
 - 8 aquí traigo una mujer que ha de amanecer parida,
 - ella es tierna y delicada, que al sereno no dormía.
 - 10 - No le doy posada a nadie a quien yo no conocía,
 - que los de día me guían, de noche me llevarían. –
 - 12 La Virgen salió llorando, llorando a lágrimas vivas,
 - san José la consolaba, con palabras que él decía:
 - 14 - No llores, sagrada esposa, no llores, Virgen María,
 - que allá adelante hay un primo hermano que posada nos daría.
 - 16 - Buenas noches, mi primito. – Buenas noches, por tu vida,
 - aquí traigo una señora que ha de amanecer parida,
 - 18 ella es tierna y delicada, que al sereno no dormía.
 - Entren pa' dentro, señores, entren pa' esta cocina,
 - 20 lo que siento que no tengo es una estera que ponerle. –
 - San José puso la mesa de rosas y clavellinas.
 - 22 - Vamos a cenar, esposa, vamos a cenar, María.
 - Cenarás tú, san José, que yo ganas no tenía. –
 - 24 San José puso la cama de rosas y clavellinas.
 - Vamos a dormir, esposa, vamos a dormir, María.
 - 26 - Dormirás tú, san José, que yo ganas no tenía. –
 - San José puso la cama de rosas y clavellinas.
 - 28 - Vamos a dormir, esposa, vamos a dormir, María.
 - Dormirás tú, san José, que yo sueño no tenía. –
 - 30 San José como estropeado él dormido se quedó,
 - y a media noche se halló sin su amable compañía.
 - 32 San José fue a Belén y la encontró parida.
 - Dentro 'e la paja y el heno,
 - 34 donde la vaca le daba la paja, la mula se la comía.
 - ¿Quién te cuidó esta noche, sagrada Virgen María?
 - 36 - Los angelitos del cielo que a mi lado los tenía.

36. La Virgen y el ciego (é)

Texto 36.C.1

Versión sin datos de informante ni lugar.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 104; reeditada en *Investigaciones y apuntes literarios*, 154-155. Reproducida en Mariscal 1996: 177 y Trapero-Esquenazi 2002: 354.

- Caminemos, caminemos, hasta llegar a Belén,
2 que en las puertas de Belén hay un rico naranjel.
El guardador que las guarda ¡pobre ciego! no las ve.
4 -Ciego, dame una naranja para el niño entretener.
-Escójala usted, señora, escoja las que queréis.
6 Cuantas más cogía la Virgen, más tenía el naranjel.
-¿Quién es esta señora que me ha hecho tanto bien?
8 La madre de Jesucristo que va derecho a Belén.

Texto 36.C.2

Versión de Baracoa (prov. de Guantánamo), cantada por Inocencia López López, de 64 años. Recogida en Baracoa por Andrés Manuel Martín Durán el 24.9.01

- Llegó la Virgen María en casa de un naranjel.
2 - Ciego, dame una naranja. - Coja usted cuantas queréis.
Después que salió la Virgen el ciego empezaba a ver.
4 - ¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?

Texto 36.C.3

Versión de Cayo Güin (municipio de Baracoa, prov. de Guantánamo), cantada por Blanca Zoila Acosta Pons, de 67 años.

Recogida en Cayo Güin por Francisco Lafita y Andrés Manuel Martín Durán el 6.10.2001.

- Ciego, deme una naranja. - Coja cuantas es menester. –
2 Mientras más cogía la Virgen, más echaba el naranjel.
Apenas sale la Virgen el ciego empezaba a ver.
4 - ¿Quién será esta señora que me ha hecho tanto bien?

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *La Virgen y el ciego* se completa con otra versión más publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁷, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

37. Madre a la puerta hay un niño (polías.)

Texto 37.C.1

Versión de Camagüey sin datos de informante.

Recogida por José M. Chacón y Calvo sin datos de fecha ni de lugar. Publicada sin música registrada en “Romances tradicionales en Cuba”, p. 115; reeditada por Chacón en *Ensayos de Literatura cubana*, p.182. Reproducida en Mariscal, 1996: 267 y Trapero-Esquenazi, 2002: 358-359.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,

¹⁰⁸⁷ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General..*, ob. cit., p. 354.

- 2 parece que tiene frío porque está en medio cuero.
 - Pues dile que entre, se calentará,
 4 porque en esta tierra ya no hay caridad.-
 Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba,
 6 le preguntó la patrona de qué tierra y de qué padres.

 - Mi patria es el cielo, mis padres también,
 8 y bajé a la tierra para padecer.
 - Hazle la cama a ese niño en la alcoba y con primor.
 10 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón,
 mi cama es el suelo desde que nací,
 12 y hasta que me muera ha de ser así.-
 A eso de media noche, el niño se levantó,
 14 y le dice a la patrona que se iba ya con Dios,
 que aquella era su patria,
 16 donde iremos todos a darle las gracias.

Notas: La informante lo recita repitiendo los hemistiquios 4a, 8a y 12a, 15, 16a y 16b.

Texto 37.C.2

Versión de Santiago de Cuba cantado por los frailes y los fieles católicos de la Iglesia de San Francisco y que se cantaba a principios del siglo XIX en casi todas las casas cubanas. Recogida por Ramón Martínez Martínez en Santiago de Cuba (prov. Santiago) entre 1872 y 1930. Publicada con música registrada en *Oriente Folklórico* VII, pp. 200-201. Se reproducen únicamente sus cuatro primeros versos en Trapero-Esquenazi, 2002: 359.

- Madre, a la puerta está un niño más lindo que el sol bello;
 2 posible es que tenga frío porque viene casi en cuero.
 - Pues dile que entre y se calentará,
 4 porque en esta tierra ya no hay caridad.-
 Entró el niño y se sentó, hizo que se le calentara;
 6 le preguntó la patrona de qué tierra y de qué patria.
 El niño responde: - De diversas tierras;
 8 Mi padre es del cielo, yo bajaré a la tierra.
 - Niño, si quieres cenar, siéntate y de contado,
 10 te quedarás en mi casa, como mi hijo y estimado;
 respóndeme, niño. - No señor, señora,
 12 yo tengo una madre que el cielo la adora. -
 Estando el niño cenando las lágrimas se le caen.
 14 - Dime, niño, ¿por qué lloras? - Porque he perdido a mi madre.
 Mi madre de pena no podrá comer,
 16 y aunque tenga ganas, no tendrá con qué.
 - Ponle la cama a este niño, en la alcoba y con primor.
 18 - No se moleste, señora, que mi cama es un rincón.
 Mi casa es el suelo desde que nací,
 20 y en estos momentos ha de ser así.

Notas: Respecto a la fecha en que el recolector y editor del texto pudiera haberlo recogido nos da la siguiente información: "Villancico que se cantaba en Santiago de Cuba a principios del siglo 19, en casi todas las casas cubanas. [...] Este romance tradicional lo cantaban los frailes desde antes de 1800, en la Iglesia de San Francisco en Santiago de Cuba y lo coreaban los fieles católicos romanos desde la víspera de Navidad hasta el día de Reyes." *Oriente Folklórico*, VII, p. 200; es pues el testimonio más antiguo conocido hasta la fecha no solo en Cuba, sino en toda Hispanoamérica, de la pervivencia del romancero oral en la tradición moderna. Extrañamente Trapero-Esquenazi reproducen solo los cuatro primeros versos de la versión y sin hacer comentario alguno de la relevancia de la misma; además, apenas le dan importancia tanto a

Ramón Martínez como a *Oriente Folklórico*, ya que la única mención a ambos aparece citada en la bibliografía y Martínez ni siquiera aparece mencionado en el capítulo “Otros recolectores y estudiosos” (Trapero-Esquenazi 2002: 47-49).

Texto 37.C.3

Versión de Matanzas cantada por Mina Pérez Díaz de unos 40 años largos de edad. Recogida en Ciudad de México por Concepción Teresa Alzola en 1956. Publicada sin música registrada en *Folklore del niño cubano* I, pp. 54-55. Reproducida en Trapero-Esquenazi 2002: 359.

- Madre, a la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello
- 2 y dice que tiene frío y el pobrecito está en cueros.
- Mándalo a entrar, se calentará. -
- 4 Y después de calentarlo le pregunta su patrona:
- ¿De qué punto y de qué pueblo eres tú, niño precioso? -
- 6 El niño responde: - Yo soy de Belén,
mi madre es del cielo, mi padre también.
- 8 Mi madre es María, mi padre José.

Texto 37.C.4

Versión de Ciudad de La Habana aprendida en su infancia por Mirta Aguirre. Publicada por Mirta Aguirre sin música registrada en *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, p. 490.

- Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello;
- 2 parece que tiene frío porque anda en medio cuero.
- Pues dile que entre: se calentará,
- 4 porque en esta tierra ya no hay caridad.-
- Entró el niño y se sentó y apenas se calentaba,
- 6 le pregunta la patrona de qué padres y qué patria.
- Mi patria es el cielo, mis padres también,
- 8 yo bajé a la tierra para padecer.
- Hazle la cama a ese niño en la alcoba y con primor.
- 10 - No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.
- Mi cama es el suelo desde que nací
- 12 y hasta que me muera ha de ser así.-
- A eso de media noche, el niño se levantó,
- 14 y le dice a la patrona que se iba ya con Dios;
- que aquella es su patria, que aquella es su patria,
- 16 donde iremos todos a las gracias dar.

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *Madre, a la puerta hay un niño* se completa con cinco versiones más publicadas en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁸, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana* y de las realizadas por Maximiano Trapero y sus colaboradores.

¹⁰⁸⁸ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General*., ob. cit., pp. 359-362.

38. La Virgen vestida de colorado (á-o)

Texto 38.C.1

Fragmento sin datos de lugar ni informante.

Recogido por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 103; reeditado en "Romances de pasión", 27 y en *Investigaciones y apuntes literarios*, 154. Reproducida en Mariscal 1996: 277 y Trapero-Esquenazi 2002: 368.

- Por aquel postigo abierto y que nunca fue cerrado,
2 por allí pasó la Virgen vestidita de encarnado.
El vestido que llevaba todito estaba manchado,
4 que lo manchó Jesucristo con sangre de su costado.

39. ¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino (é-a)

Texto 39.C.1

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, págs. 104-105; reeditada en "Romances de pasión", p. 12-14 y en *Investigaciones y apuntes literarios*, 155-156 y 465-466. Reproducida en Mariscal 1996: 177 y Trapero-Esquenazi 2002: 364.

- Está la Virgen sentada debajo de una palmera;
2 Los cabellos son de oro, la cinta de primavera.
Por allí pasó José diciendo de esta manera:
4 -¿Cómo no canta la blanca, cómo no canta la bella?
-¿Cómo quieres que yo cante, si estoy en tierras ajenas?
6 Un hijo que yo tenía, más blanco que una azucena,
me lo están crucificando en una cruz de madera.
8 Ya le ponen la corona, ya le remachan los clavos,
ya le dan una lanzada en su divino costado.

Notas y variantes: Poncet informa de la procedencia geográfica de la versión en la reedición del texto en el artículo "Romances de pasión", p. 12, en el que edita también una variante en el hemistiquio 1a): La Virgen se está peinando.

Texto 39.C.2

Versión de Ciudad de La Habana aprendida en su infancia por Mirta Aguirre.

Publicada por Mirta Aguirre, junto a la partitura, en *La lírica castellana hasta los siglos de oro*, p. 526. Reproducida en Mirta Aguirre, *Estudios literarios*, p. 25, y Trapero-Esquenazi 2002: 364.

- La Virgen se está peinando debajo de una palmera;
2 los cabellos son de oro, la cinta de primavera.
- ¿Cómo no canta la blanca, cómo no canta la bella? –
4 Así le dijo José; le dijo de esa manera.
-¿Cómo quieres que yo cante, si estoy en tierras ajenas?
6 Un hijo que yo tenía, más blanco que una azucena,
me lo están crucificando en una cruz de madera.

Notas: Mirta Aguirre explica que el romance se cantaba en los parques jugando a la rueda, y allí fue donde ella lo aprendió de niña casi completo. Aguirre dice no recordar los versos finales. En este romance de pasión se ha producido un curioso fenómeno de imposición musical ya

que se cantaba con la música de la canción popular *La Virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa*.

40. El rastro divino (á-o)

Texto 40.C.1

Versión de una anciana mulata, sin datos de lugar ni del nombre de la informante. Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pp. 129-130; reeditada en "Romances de pasión", 19 y en *Investigaciones y apuntes literarios*, 474-475. Reproducida en Mariscal 1996: 275 y Trapero-Esquenazi 2002: 365.

- Por las calles de Jerusalén va la Virgen preguntando,
2 que si han visto pasar a Jesucristo su amado.
- Sí, señora, yo lo vi hay ratico que ha pasado,
4 con una cruz en los hombros y una cadena arrastrando,
y me pidió que le diera el paño de mi tocado
6 para limpiarse su rostro que lo lleva ensangrentado.
- Caminemos, caminemos hasta llegar al Calvario,
8 que por pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado.
Ya le ponen la corona, ya le clavan los tres clavos,
10 ya le dan una lanzada en su divino costado.
El que esta oración dijera todos los viernes del año
12 *saca un ánima de pena y la suya de pecado.*
Quien la sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende,
14 *el día del juicio sabrá lo que esta oración contiene.*

Notas: Poncet explica en el apéndice de *El romance en Cuba*, p. 129, que, después de finalizar dicho trabajo, una anciana mulata le había suministrado esta versión. A mi juicio, esta negra mulata sería la informante y no la colectora (aunque la redacción sea ambigua y pueda interpretarse lo contrario), pues normalmente Poncet cita específicamente a los colectores cuando las versiones no han sido recogidas por ella misma. Los versos 11 y 12 de la fórmula jaculatoria con la que se concluye el romance no aparecen en el texto incluido en *El romance en Cuba* y sí en "Romances de pasión". La versión fue incluida en *El romance en Cuba* en un apéndice final a punto de cerrarse su edición, apareciendo entonces una línea discontinua que indicaba la falta de memoria de la informante. Probablemente ella misma en posteriores recitaciones solucionaría estas lagunas de memoria y completaría la versión con posterioridad a que se cerrara la edición de *El romance en Cuba*, siendo publicado el texto íntegro por Poncet en "Romances de pasión".

El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna del romance de *El rastro divino* se completa con otra versión más publicada en *Romancero tradicional y general de Cuba*¹⁰⁸⁹, fruto de las investigaciones de campo llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*.

¹⁰⁸⁹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General*., ob. cit., pp. 365-366.

41. Allá en el monte Calvario (é-a) + El rastro divino (á-o)

Texto 41.C.1

Versión de La Habana sin datos de informante.

Recogida por Carolina Poncet sin datos de fecha ni lugar. Publicada sin registrar música en *El romance en Cuba*, pág. 105; reeditada en “Romances de pasión”, 13-14 y en *Investigaciones y apuntes literarios*, 155-156 y 464-465. Reproducida en Mariscal 1996: 274 y Trapero-Esquenazi 2002: 363.

- A las puertas de Belén, en la ciudad de Judea,
2 estaba la Virgen María a la lumbre de una estrella.
-¿Qué haces ahí, Virgen pura, en hábitos de doncella?
4 -Esperando a San José, San Juan y la Magdalena.
Un hijo que yo tenía, ¡la muerte que se le espera!
6 Ha de ser crucificado en una cruz de madera,
una corona de espinas le pondrán en su cabeza.
8 -Caminemos, caminemos hasta llegar al Calvario,
que por pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado.
10 Ya le clavaron los pies, ya le clavaron las manos,
ya le dieron la lanzada en su divino costado.
12 La sangre que derramare caerá en un cáliz sagrado:
el hombre que la bebiere será muy afortunado.
14 en esta vida será rey, y en la otra, coronado.

Notas y variantes: Poncet aporta el dato de la procedencia geográfica de la versión en la reedición del texto en “Romances de pasión”, p. 12, en la que también se incluya como variante en el hemistiquio 2a): “estaba la Virgen pura”. A mi juicio es posiblemente un error de edición o impresión, ya que el sintagma “Virgen pura” constituye el final del siguiente hemistiquio, por lo que la confusión parece probable.

42. Las cinco llagas (á) + El rastro divino (á-o)

Texto 42.C.1

Versión de Matanzas recitada por José Manuel Fernández, de 84 años de edad.

Recogida en Miami, Florida (Estados Unidos de América) por Edna Garrido de Boggs en 1957. Remitida por carta a Andrés Manuel Martín Durán el 25.5.2004.

- Ahí viene la Magdalena con los paños de limpiar.
2 - Tate, tate, Magdalena, no me trates de curar,
estas son las cinco llagas que yo tengo que pasar
4 entre chiquitas y grandes por toda la cristiandad. –
Diciendo la Virgen esto cayó al suelo desmayada.
6 San Juan y la Magdalena la fueron a levantar.
- Vamos, vamos, mi señora, vamos, vamos, caminando
8 que cuanto más caminamos ya lo están crucificando
en una cruz de madera, de madera muy pesada. –
10 Ya le clavan los tres clavos,
ya le dan la lancetada por su divino costado.
12 Allí verá el día del juicio el que gana y el que pierde,
la vara de la justicia le dará al que se acuerde.
14 *El que esta canción dijere todos los viernes del año*
sacará un alma de pena y la suya de pecado.
16 *Quien la sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende*
allá verá el día del juicio el que gana o el que pierde,
18 *la vara de la justicia le dará porque se acuerde.*

VIII. EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA DE CUBA Y REPÚBLICA DOMINICANA: ESTUDIO COMPARATIVO

VIII.1. CUESTIONES PREVIAS.

Cualquier estudio comparativo del romancero de tradición oral moderna que pervive en Cuba y la República Dominicana ha de asumir de entrada el inconveniente de un obstáculo añadido: la descompensación que existe entre la investigación de campo y el número de colecciones de romances en ambos países.

En la República Dominicana solo existe en el siglo XX una gran colección, recopilada por Edna Garrido de Boggs en diversas publicaciones, fruto de sus investigaciones de varios años por la geografía quisqueyana, y cuya antigüedad es ya de más de medio siglo. Desde entonces y hasta los trabajos de investigación realizados para esta tesis doctoral, que incluyen una relevante labor de trabajo de campo llevada a cabo en los primeros años del presente siglo XXI, apenas se conocía un reducido número de nuevas versiones.

En Cuba, en cambio, la investigación romancística gozó de gran fortuna en el siglo XX, con abundantes colecciones y un corpus considerable de textos romancísticos publicados, que ha continuado en los últimos decenios con tres nuevas y nutridas colecciones dadas a conocer recientemente y que abarcan las tres últimas décadas: la contenida en los trabajos de investigación realizados para elaborar el *Atlas de la Cultura Popular Cubana*, la reunida por Maximiano Trapero a finales del siglo XX y la que se aporta en esta tesis doctoral, cuyas encuestas de campo llevé ya a cabo en el presente siglo XXI. Con todo ello el romancero cubano de tradición oral moderno es hoy no solo el que cuenta en Hispanoamérica con un mayor corpus textual de versiones, sino el que probablemente mejor haya sido estudiado en el continente, con alrededor de unas ochocientas versiones correspondientes a cuarenta y tres temas romancísticos diferentes. En cambio el corpus de textos documentados en la República Dominicana se reduce a algo menos de un centenar y medio

de versiones –menos de la quinta parte de las recogidas en Cuba– pertenecientes a una treintena de temas romancísticos.

Como consecuencia de esta dualidad divergente en el conocimiento de ambas tradiciones antillanas, si bien el punto de partida para el estudio del romancero cubano puede considerarse aceptable (aun teniendo en cuenta las innegables lagunas respecto a su conocimiento, en especial en determinadas áreas regionales de la geografía de la mayor de las Antillas), las conjeturas a las que pudiera llegarse respecto al romancero dominicano no habrán de considerarse como definitivas, puesto que sería imprescindible una investigación de campo sistemática a lo largo de la geografía dominicana (labor que excede con creces las posibilidades de esta tesis doctoral) para establecer conclusiones con unas garantías indiscutibles de fiabilidad.

Cualquier estudio comparativo del romancero tradicional de Cuba y República Dominicana ha de tener también en cuenta el devenir histórico de ambos estados, en especial, el de su relación con España. República Dominicana dejó de ser territorio de la Corona hispana ya en 1795, si bien hubo periodos durante el siglo XIX en el que volvió a integrarse en el estado español, como desde 1809 hasta 1821, el más extenso de todos ellos. En cambio Cuba fue, como Puerto Rico, hasta 1898 una provincia española más, igual que cualquier otra de las peninsulares, las islas Baleares o las Canarias. La intrínseca relación entre España y Cuba –el territorio americano que, junto a Puerto Rico, fue parte de España durante mayor tiempo– se mantuvo cien años más que la de República Dominicana con la metrópoli peninsular. De hecho, una gran mayoría de los abuelos y bisabuelos de los cubanos actuales eran españoles cuando nacieron, pues Cuba era, repetimos, otra provincia más y no existía como estado independiente. Esa estrecha e íntima vinculación hasta hace solo cien años (“antes de ayer” desde una perspectiva folclórica) entre Cuba y España, con constantes flujos migratorios en ambos sentidos (aunque mucho más fluidos desde la península ibérica, las Baleares y las Canarias hacia la isla caribeña que viceversa), es, desde nuestro punto de vista, crucial y determinante para explicar la riqueza y la pervivencia del romancero de tradición oral en la mayor de las Antillas. A ello hay que añadir la migración de los miles de exiliados españoles que se refugiaron en Cuba como

consecuencia de la Guerra Civil, y que desembarcaron en la isla, no solo con su tragedia sino también con sus tradiciones, entre ellas, los romances.

VIII.2. MÉTODO DE ESTUDIO.

Para llevar a cabo el estudio comparativo de ambos corpus, cubano y dominicano, hemos seguido el siguiente método:

I) Cotejar sendos corpus en su conjunto, comparando el repertorio de temas documentados en cada uno para componer una visión general de los mismos. Dicha comparación nos aportaría el dato inicial, ya de por sí revelador, de si ambos corpus comparten, o no, el mismo repertorio, lo que nos ofrecería un sólido indicio acerca de una posible pertenencia, o no, a una geografía folclórica común, como señalaran Mercedes Díaz Roig¹⁰⁹⁰ o Sócrates Nolasco¹⁰⁹¹ (y apuntara anteriormente Alejo Carpentier¹⁰⁹²).

II) Realizar un estudio comparativo de romances presentes en los dos corpus, con el fin de determinar posibles subtipos comunes a ambos. Hemos seleccionado, por una parte, aquellos temas –no exclusivos del repertorio infantil, cuya ritualización textual invalidaría cualquier análisis– de los que se dispone de un copioso número de textos, como los de *Las señas del esposo*, de *Delgadina* o, ya en menor medida, de *Conde niño*. Esta abundancia de versiones nos ofrece la posibilidad de manejar un considerable número de variantes, garantizando la pertinencia y la validez del análisis comparativo de geografía folclórica. Ello nos permitirá dilucidar si las versiones responden a los mismos tipos o subtipos, o si ellos varían en los dos países caribeños. También hemos incluido el estudio de las versiones cubanas y dominicanas del tema de *Gerineldo* y del romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, de los cuales se dispone de un completísimo estudio del corpus panhispánico de

¹⁰⁹⁰ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15.

¹⁰⁹¹ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1952.

¹⁰⁹² Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, ob. cit.

textos¹⁰⁹³, lo que facilita en grado sumo el estudio de su geografía folclórica.

III) Del análisis específico del resto de versiones y temas, así como de las características privativas de ambos corpus, remitimos a los abundantes comentarios en particular de cada uno de ellos contenidos en los capítulos IV, V, VI y VII de esta tesis doctoral, en los que se ha analizado en detalle la recolección romancística en Cuba y República Dominicana.

VIII.3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE CONJUNTO DE LOS CORPUS DE ROMANCES CUBANO Y DOMINICANO.

Según los datos de las investigaciones dadas a conocer hasta la fecha, el romancero de tradición oral moderno dominicano comparte veinticuatro temas con el romancero tradicional cubano: los romances de *La señas del esposo*, de *Gerineldo* (í-o), de *Gerineldo y La condesita* (í-o, á), de *Delgadina* (á-a), de *Silvana* (í-a), de *Conde niño* (á), de *Albaniña* (ó), de *El quintado+La aparición de la enamorada* (é-a), de *Me casó mi madre* (í-a), de *La muerte del príncipe don Juan* (á-a)+*No me entierren en sagrado* (á-o), de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (polias.), de *Don Gato* (á-o), de *Hilo de oro* (é), de *Santa Catalina* (á-a), de *Marinero al agua* (á-a), de *Santa Catalina+Marinero al agua* (á-a), de *Mambrú* (á), de *Monja por fuerza* (é-o), de *La nuera ociosa* (polias.), de *Polonia y la muerte del galán* (polias.), de *Congoja de la Virgen en Belén* (í-a), de *La Virgen y el ciego* (é), de *Madre, a la puerta hay un niño* (polias.) y de *El rastro divino* (á-o).

Solo los romances de *La muerte ocultada* (í-a) y de *Blancaflor y Filomena* (é-a), así como los temas religiosos de *En el monte murió Cristo* (é-o), de *El rastro divino* con asonancia en “á-a”, de *Desde el huerto hasta el calvario* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Jesucristo va de ronda* (ó-e)+*El monumento de Cristo* (á-o) y de *El rastro divino* (á-o)+*Las tres Marías* (á-a) se habrían documentado únicamente en la República Dominicana, sin presencia hasta el momento en Cuba.

¹⁰⁹³ Véanse *infra* los capítulos VIII.7 y VIII.8 de la presente tesis doctoral.

Más numeroso es el repertorio de temas presentes en la tradición oral cubana y que no han sido documentados en la quisqueyana, como bien cabe de esperar de un acervo de textos romancísticos que quintuplica el número de los dominicanos. Un total de veinte temas (veintiuno, si tenemos en cuenta al de *Bernal Francés*, cuya presencia en la tradición cubana pude atestiguar en 2001, pero sin recoger ningún verso del romance¹⁰⁹⁴): los de *Casada de lejas tierras* (polias.), de *La dama y el pastor* (polias.), de *Ricofranco* (é), de *La hermana cautiva* (í-a), de *La mala suegra* (polias.), de *La infantina* (í-a)+*El caballero burlado* (í-a)+*La hermana cautiva* (í-a), de *Roncesvalles* (á-a)¹⁰⁹⁵, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (polias.)+*La aparición de la enamorada* (í), de *El marinero raptor* (é-a), de *Santa Iria* (á-a + é-o), de *Los tres alpinos* (polias.), de *Madre, Francisco no viene* (á-a), de *La molinera y el cura* (é) y de *El cura pide chocolate* (á-a); y de los religiosos de *La Virgen vestida de colorado* (á-o), de *¿Cómo no cantáis la bella? a lo divino* (é-a), de *Las cinco llagas* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Allá en el monte Calvario* (é-a)+*El rastro divino* (á-o) y de *Nochebuena* (polias.).

De lo anterior queda de manifiesto que los corpus cubano y dominicano no comparten el mismo repertorio de textos. Se podría objetar que la mayoría de los temas presentes en el corpus dominicano se hallan también en el cubano, pudiendo plantearse que ambos corpus fueran parte de una misma geografía folclórica, con la salvedad de que el mayor número de textos documentado en Cuba, así como la especial relación intrínseca mantenida entre España y Cuba durante un periodo mucho más largo de tiempo que entre España y República Dominicana, explicarían en Cuba el mayor número de temas romancísticos hallados en su tradición oral. Ahora bien, dos son los argumentos a nuestro juicio que refutan dicha objeción. El primero, que en República Dominicana se han recolectado versiones del romance de *Blancaflor y Filomena*, presente también en el romancero puertorriqueño y tema desconocido en el cubano, por más que la tradición oral de la mayor de las Antillas sea una de las mejor investigadas en el continente americano. La existencia en Quisqueya, y no en Cuba, de textos de *Blancaflor y Filomena* (y

¹⁰⁹⁴ Véase el capítulo VI.27.7 de la presente tesis doctoral.

¹⁰⁹⁵ Sobre las dudas que plantea su tradicionalidad, véase el capítulo VI.22 de la presente tesis doctoral.

la coincidencia en este punto entre el corpus dominicano y el de Puerto Rico, pero no con el cubano) supondría una singularidad a tener en cuenta en relación a una posible inclusión del romancero dominicano en una geografía folclórica común con Cuba.

El segundo de los argumentos es el diferente repertorio de romances sacros de ambos corpus, donde son más las diferencias que las coincidencias. Además de la desigual importancia relativa de los temas sagrados en el corpus de cada uno de los dos países (más del quince por ciento en el dominicano, solo el tres por ciento en Cuba), ambos solo comparten cuatro temas –los de *La Virgen y el ciego*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *El rastro divino* y *Madre, a la puerta hay un niño*– y son diez en cambio los que no tienen en común: los de *En el monte murió Cristo*, *El rastro divino* con asonancia en “á-a”, *Desde el huerto hasta el calvario*+*El rastro divino*, *Jesucristo va de ronda*+*El monumento de Cristo* y de *El rastro divino*+*Las tres Marías*, los cuales solo forman parte del corpus dominicano; y otros cinco más, los de *Nochebuena*, de *La Virgen vestida de colorado*, de *Las cinco llagas*+*El rastro divino*, de *Allá en el monte Calvario*+*El rastro divino* y de *¿Cómo no cantáis la bella?*, *a lo divino*, privativos del cubano.

Así pues, partimos ya de un primer dato significativo que nos ha proporcionado la comparación de los corpus romancísticos cubano y dominicano en su conjunto: ambos no comparten el mismo repertorio de temas, por lo que de momento no habría indicios para confirmar una posible pertenencia a una geografía folclórica común.

VIII.4. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES CUBANAS Y DOMINICANAS DEL ROMANCE DE *DELGADINA*¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁶ Para el estudio del tema de *Delgadina* son trabajos de obligada consulta los de Mercedes Díaz Roig, Manuel Gutiérrez Estévez, Braulio do Nascimento y Ana Valenciano. De Mercedes Díaz Roig, *Estudios y Notas sobre el Romancero*, México D. F., El Colegio de México, 1986, pp. 117-130 y 200-208; “Los romances con dos núcleos de interés”, en *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, ob. cit., pp. 233-246; y “El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de *Delgadina*”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987, pp. 181-187. De Braulio do Nascimento, “Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional”, en *El romancero en la tradición oral moderna*, ob. cit. De Ana Valenciano, “Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: El romance de *Delgadina*”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”: Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, I, ed. de Beatriz Mariscal y María Antonia Miaja, México, Fondo de Cultura Económica et al., 2007, pp. 605-622. De Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el*

La intriga del romance de *Delgadina* podría resumirse de la siguiente manera: un padre, que suele además ser rey (con lo que sumaría una doble autoridad, la paternal y la de monarca), solicita de su hija menor que consienta mantener relaciones sexuales con él, a lo que esta se niega taxativamente. El padre, desairado, ordena a sus criados y/o vasallos (dependiendo de su figura de rey o solo de padre) que encierren a su hija y que la hagan padecer hambre y sed para domeñar su voluntad y que se someta a sus deseos. La hija, cuyo nombre suele ser Delgadina –término que alude explícitamente a su juventud, a su belleza y a su fragilidad–, no cede y cuando está a punto de expirar exánime por falta de agua solicita ayuda a sus familiares más cercanos (normalmente madre, hermanas y hermanos, aunque también aparecen en algunas versiones la abuela o las tías, o incluso personas allegadas como las criadas). Estos se la niegan, unas veces por el temor a la airada venganza que podrían sufrir por contrariar las órdenes paternas (cuando no las del rey), otras veces reprobando a la niña no obedecer el mandato de su progenitor (y con frecuencia también su soberano). En el último hálito de vida Delgadina acepta desesperadamente complacer al padre bebiendo el agua simbólica de su perdición, pero antes de que el incesto se consume se produce una intervención divina cuyo resultado será que Delgadina muera en santidad y que, por el contrario, su padre sea emplazado a pagar sus culpas en el infierno (a menudo también los familiares que negaron su ayuda a la niña tendrán como fin el infierno o el purgatorio).

Existe también un número considerable de versiones que presentan una significativa variante acaecida durante el proceso de transmisión oral por la censura de los propios transmisores, quienes habrían suprimido todas las referencias al incesto, el tabú por excelencia de las culturas tradicionales¹⁰⁹⁷.

Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural, Tesis Doctoral, 2 tomos y Apéndice de textos, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid, 1981; una síntesis de dicha tesis la podemos encontrar en su artículo “Estructura simbólicas del Romance de Delgadina en España y América”, en *Folklore Americano* (México), 35, 1983, pp. 83-115; también de Manuel Gutiérrez Estévez, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Estevez y Rogelio Rubio, CIS, Madrid, 1978, pp. 551-579. Véase además José Joaquim Dias Marques, “Sobre un tipo de Versoes do Romance de *Delgadinha*”, en *Quaderni Portoghesi*, Pisa, 11-12 (1982), pp. 195-225.

¹⁰⁹⁷ Numerosos son los estudios que se han publicado sobre el tema desde la pionera tesis doctoral del finlandés Edward Alexander Westermack, *The History of Human Marriage*, que data de 1889, en la que exponía su teoría (revisada –e incluso puesta en duda– en ensayos

Este tipo particular del tema de *Delgadina*, del que se han recogido textos en Cuba pero no en república Dominicana, lo estudiamos *infra* en el punto noveno de este capítulo.

VIII.4.1. El corpus textual del romance de *Delgadina* en Cuba y República Dominicana.

El romance de *Delgadina* es el segundo más documentado –solo el de *Las señas del esposo* le supera en número de versiones– en la tradición oral hispanoamericana y caribeña. Se han recogido hasta la fecha ocho textos dominicanos y cuarenta y cinco cubanos (sin tener en cuenta los numerosos fragmentos), de los cuales veintiuno (dos dominicanos y diecinueve cubanos) son resultado directo de las investigaciones de campo llevadas a cabo durante el siglo XXI para la realización de esta tesis doctoral, que han incrementado por tanto en un veinticinco por ciento las versiones dominicanas disponibles y casi un cincuenta por ciento las cubanas. Especialmente importante es la contribución de esta tesis al conocimiento de la pervivencia del tema de *Delgadina* en el oriente cubano, pues de las diecinueve versiones del tema recogidas en las provincias orientales de la mayor de las Antillas, todas menos una fueron recolectadas por mí en los trabajos de campo llevados a cabo para la presente tesis doctoral.

En el tema de *Delgadina*, como bien ha señalado Manuel Gutiérrez Estévez¹⁰⁹⁸, asistimos a un conflicto ético. Yo añadiría también ontológico. Un pulso entre la autoridad sociocultural del patriarca (política además cuando el padre es también el rey) y la autoridad moral de Dios al que se ven enfrentados los personajes que participan en el drama:

posteriores por autores del prestigio de Malinowski, Durkheim o Lévi-Strauss) de la aversión natural al incesto, según la cual existiría un rechazo biológico que nos predispondría a no mantener relaciones sexuales con parientes consanguíneos. Una amplia y documentada bibliografía acerca del incesto aparece citada en la tesis doctoral de Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, ob. cit., a la cual nos remitimos.

¹⁰⁹⁸ Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Tesis Doctoral, ob.cit.; v. también “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en *Homenaje a Julio caro Baroja*, ob. cit. Aunque como hemos comentado *supra* los trabajos de Gutiérrez Estévez son imprescindibles para el estudio del romance de *Delgadina*, resulta sorprendente y desconcertante que no tuviera en cuenta las versiones del romance recogidas en Cuba, cuyas características y variantes específicas, como se detalla *infra*, cuestionan parcialmente algunas de las tesis de sus investigaciones, sin restar por ello excelencia a un trabajo magistral en su conjunto.

Es un conflicto en el que todos los familiares se ven inmersos y que no saben resolver. Por un lado, deben prestar la más estricta obediencia a las órdenes del padre y la más sumisa colaboración al cumplimiento de sus deseos, pero, por otro lado, esos deseos contravienen gravemente un código moral sancionado por la divinidad.¹⁰⁹⁹

El conflicto, al fin, se resuelve, aunque no sean los personajes humanos de la historia los que encuentran la solución. Será la utilización sobrenatural de la vida de Delgadina la que permitirá solucionar el conflicto de un modo magistral. Si el padre puede y debe exigir obediencia a su hija y si Dios, al mismo tiempo, puede y debe impedir la realización de un acto reprobable (y Dios está implicado desde el momento en que Delgadina lo invoca al negarse al incesto: “No lo quiera Dios del cielo...”), solo queda la solución que el romance ofrece. Delgadina, al fin, obedece a su padre y consiente, “aunque sea de mala gana”, pero Dios la hace morir milagrosamente para que su concesión no lleve a la consumación del acto incestuoso. Queda así, la autoridad paterna mantenida y el orden moral salvaguardado.¹¹⁰⁰

VIII.4.2. La presentación de los protagonistas del romance.

En la práctica totalidad de las versiones de la tradición oral panhispánica los primeros versos del romance de *Delgadina* nos presentan a los protagonistas antagonistas de la fábula, Delgadina y su padre:

De ambos se va a proporcionar una información escasa. Del padre se va a decir, generalmente, que es un rey, a veces un rey moro, y que tiene tres hijas a las que quiere y de las que se siente orgulloso por su belleza, e incluso en algunas ocasiones por su educación. De Delgadina vamos a saber que es, en casi todas las versiones, la más pequeña de las hermanas. Muchas veces, también, la más bonita de ellas.¹¹⁰¹

Como en el resto de la tradición panhispánica, también en la gran mayoría de las versiones cubanas y quisqueyanas el padre es además rey: en siete de las ocho versiones dominicanas y en dos terceras partes de las cuarenta y cuatro cubanas. Singularidad destacable y significativa es que las catorce cubanas en las que el padre no es rey hayan sido recogidas en la zona oriental de la isla de Cuba, delimitando a su vez una frontera geográfica al oeste de la provincia de Camagüey en la que el padre siempre se identifica con

¹⁰⁹⁹ Manuel Gutiérrez Estévez, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, ob.cit., p. 554.

¹¹⁰⁰ Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Tesis Doctoral, I, ob.cit., p. 337.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 79. La estructuración en secuencias del análisis del romance de *Delgadina* llevado a cabo por Gutiérrez Estévez nos ha servido de modelo para el nuestro, si bien no coincidimos con la totalidad de correspondencias entre segmentos narrativos y secuencias que Gutiérrez Estévez establece. Ana Valenciano en su artículo “Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: el romance de *Delgadina*”, ob. cit., pp. 612 y ss., propone una distribución en segmentos narrativos distinta. Valenciano establece seis segmentos básicos: introducción, propuesta del padre y rechazo de la hija, orden y descripción del castigo, petición de auxilio a familiares y servidores, petición de ayuda al padre y, finalmente, desenlace.

el soberano¹¹⁰² y un área oriental en la que conviven las versiones en las que es padre y monarca a la vez con otras en las que ha desaparecido su carácter áulico: el personaje queda reducido así a su componente patriarcal, menos “literario” desde una perspectiva retórica pero más cercano y apegado a la realidad desde la perspectiva de la funcionalidad que es intrínseca a todos los romances y especialmente a los novelescos. Esta es la primera de una serie de marcas geográficas que, como se irá desarrollando *infra*, nos revelarán la existencia de un subtipo de versiones del tema de *Delgadina* que se da únicamente en la mitad oriental de Cuba y que conviviría con otro subtipo extendido por toda la isla. La frontera occidental de permeabilidad de dicho subtipo oriental sería la provincia de Camagüey.

A diferencia de buena parte del corpus pan-hispánico, en ninguno de los textos dominicanos y cubanos el rey es moro, característica común que comparten con el resto de los recogidos en Hispanoamérica¹¹⁰³. Sería un indicio indicativo de cómo el romancero en el Nuevo Mundo fue perdiendo sus componentes históricos, épicos o carolingios (si es que alguna vez los tuvo, al menos en la conciencia de los re-creadores, artífices de su transmisión oral) y reafirmando su carácter novelesco.

Respecto al número de hijas, son tres en la práctica totalidad de las versiones, con cuatro excepciones: una dominicana, la 4.D.5, junto a otra de las cubanas, la 2.C.13, en las que no se da información acerca del número de hermanas; la cubana RTGC 15.22, en la que parece que Delgadina no tiene hermano alguno; y la también recogida en Cuba RTGC 15.18, en la que se da la singularidad de que son dos y no tres las hijas del rey.

El nombre de la protagonista es mayoritariamente Delgadina, aunque también responde a otros. Entre las versiones recogidas en República Dominicana también encontramos un nombre de inequívoco significado que

¹¹⁰² No consideramos en esta ocasión la versión fragmentaria RTGC 15.22 porque su incipit, donde se determina en la casi totalidad de textos si el padre es además el soberano, coincide con el del romance de *Santa Catalina*, y bien podría ser una laguna de memoria de la informante.

¹¹⁰³ Quedarían ya únicamente como vestigios, prácticamente arqueológicos, las referencias de algunos textos puertorriqueños a los moros que cantan en el cuarto oscuro en que es encerrada Delgadina, o un texto argentino en el que Delgadina pregunta a su padre si tiene moros en la cara para mirarla con tanto interés. Véase Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, Tesis Doctoral, Apéndice, ob.cit., pp. 422-430 y 453.

nos avanza que nuestra infortunada joven es un ser inocente y sin pecado, Angelina (4.D.1); en otro de los textos dominicanos la niña recibe el nombre de Genoveva (4.D.6). En las recolectadas en Cuba el abanico es más amplio. Junto al de Angelina (2.C.2 y RTGC 15.19) que aparecía también en República Dominicana, o el de doña Blanca (2.C.17), también pleno de simbolismo, encontramos uno bastante frecuente, el de Angarina (2.C.3, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, y 2.C.12), convertido en Anguerina en uno de los textos (2.C.1); junto a ellos se documentan otros de fonética parecida como Ambarina (2.C.5 y 2.C.9), Albarina (RTGC 15.14), Antolina (2.C.4) o Adelina (RTGC 15.18). De nuevo es relevante el hecho de que Delgadina sea el nombre de la hija en prácticamente la totalidad de las versiones documentadas en el oriente cubano, con la única excepción del texto guantanamero 2.C.17, en el que la protagonista recibe el nombre de doña Blanca. Si no tuviéramos en cuenta dicha excepción, otra vez la provincia de Camagüey sería el límite occidental en el que aparecerían nombres distintos. Merece también destacar el hecho de que en la casi totalidad de las versiones del romance recogidas ya en el siglo XXI (de nuevo con la excepción de 2.C.17) sea Delgadina el nombre de la protagonista, lo cual podría indicar una tendencia a que sea este el que prevalezca en la recreación futura del tema.

En todas las versiones dominicanas Delgadina es la más pequeña¹¹⁰⁴ y la más bonita de las hermanas, excepto en la 4.D.5, que se singulariza del resto porque la voz narrativa del romance es la propia Delgadina en primera persona (salvo en los cuatro versos finales en los que ya está finada); probablemente la especificidad de la voz narrativa sea la razón (obligada por ese tópico exigido al narrador en primera persona de la falsa humildad) de que en esta versión del romance no haya información ni sobre la edad ni sobre la belleza de Delgadina en relación a sus hermanas.

En la práctica totalidad de las versiones cubanas Delgadina también es la más joven (solo en la RTGC 15.31 sería la mayor de las hijas del rey) pero, a diferencia de las quisqueyanas, sin explicitar que sea la más bonita de las hermanas. En buena parte de los textos cubanos recogidos en la parte oriental se da una variante discursiva que introduce una nueva especificidad de

¹¹⁰⁴ Con lo que el deseo incestuoso del padre, al cebarse en la hija más indefensa, se convierte, si cabe, en todavía más inmoral y aberrante.

geografía folclórica: se afirma que todas las hijas eran muy lindas, sin establecer jerarquías acerca de su belleza, con fórmulas singulares respecto al resto del corpus cubano con la suficiente fuerza como para variar la rima del romance: verbigracia, “tan bonitas como flores” (2.C.16), las tres lindas como flores (2.C.18 y 2.C.30), las tres lindas como rosas (2.C.19 y 2.C.29), “las tres hijas como rosas” (2.C.26), “más lindas que el oro y la plata fina” (2.C.17) o “tres lindas como una reina” (2.C.23).

Por último, solo en una de las versiones se afirma que el apetito incestuoso del padre no solo se dirige hacia Delgadina sino también a sus otras dos hermanas (2.C.31).

VIII.4.3. La proposición incestuosa.

En las versiones dominicanas las proposiciones incestuosas del padre son especialmente repudiables al ser además sacrílegas, pues solicita, con mayor inmoralidad añadida al ser además rey, el consentimiento de la hija aprovechando precisamente la ausencia del hogar de la madre cuando esta va a misa a cumplir con su sagrado deber de cristiana:

Cuando su madre iba a misa su padre la enamoraba.

El padre debería acompañar a su esposa a la iglesia no solo por sus obligaciones como fiel y devoto practicante sino también por sus responsabilidades como rey cristiano. Pero en vez de ello el progenitor aprovecha la ausencia materna para dar rienda suelta a sus aberrantes y “demoníacos” apetitos. Todo ello tiene una clara lectura maniquea y sitúa el conflicto desde el primer momento en la perspectiva de un enfrentamiento entre el bien y el mal, en el que Delgadina formaría parte del “ejército” celeste y el padre del de las huestes de Satanás. De hecho, el corpus pan-hispánico del romance abunda en correspondencias que asignan al padre una naturaleza satánica, muy habituales en los textos recogidos en las provincias orientales de Cuba. En este contexto la respuesta de Delgadina no puede ser otra que el más absoluto de los rechazos, como queda bien explícito en las versiones quisqueyanas 4.D.3 y 4.D.4, en las que la joven invoca el amparo de la autoridad suprema de Dios y del cielo, legitimando así la desobediencia debida al rey, su padre:

– Cómo quiere Dios y el cielo, por la hostia consagrada,

que el mismo que me engendró pueda ser mi esposo amado. – (4.D.3)

– No lo quiera Dios del cielo, ni la hostia consagrada,
mi padre que me engendró quiera ser mi esposo amado. – (4.D.4)

Si estos dos versos no aparecen en el resto de los textos dominicanos podría ser seguramente porque el conflicto planteado implica una respuesta tan evidente que no es necesaria una mayor extensión: es suficiente un único hemistiquio, “y como ella no quería”, para pasar acto seguido, en el segundo hemistiquio de ese mismo verso, al segmento narrativo siguiente de la intriga, el del castigo, “en un cuarto la encerraba” (4.D.1, 4.D.2 y 4.D.7). Es este un claro ejemplo de la economía narrativa que caracteriza a los romances tradicionales.

Mención aparte merece la versión 4.D.8 en la cual encontramos variantes significativas respecto al resto de textos quisqueyanos:

Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba
y su madre le decía: - No lo quieras hija mía.–
La encerraron en un cuarto, en un cuarto muy oscuro.
con el llanto de sus ojos todo el cuarto lo regaba. (4.D.8)

Esta versión 4.D.8 es la única de las dominicanas que contiene la fórmula tan romancística del “cuarto regado por el llanto de sus ojos”, con la que alcanza el desconsuelo de Delgadina su mayor intensidad poética en el corpus quisqueyano. Una fórmula parecida, de similar emotividad y repetida tres veces (después de cada denegación de auxilio), la encontramos en una versión del oriente cubano:

Se quita Delgadina muy triste y desconsolada,
con las lágrimas que echaba, ella su sala regaba,
con el pelo que tenía, ella su sala barría. (2.C.11)

Cabe destacar así mismo por su interés para la posterior interpretación del texto 4.D.8 (como analizaremos *infra*) dos datos relevantes: primero, que no se hace mención expresa de que Delgadina dé cuenta a su madre del cortejo paterno; y segundo, la petición directa que la madre realiza a la hija para que no acepte las proposiciones del padre, puesto que, paradójicamente, más adelante será la misma madre la que maldiga a Delgadina, precisamente por no obedecer a su progenitor, cuando la hija le reclama su ayuda solicitándole el agua simbólica, en este caso, de su salvación:

Mi madre, por ser mi madre, me darás un vaso de agua

que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.
- Quítate de ahí, maldita, maldita, excomulgada,
que no quisiste hacer lo que tu padre mandaba. -

Respecto a los textos cubanos, en la mitad de las versiones no censuradas (aquellas en las que no se habría obrado en su transmisión y recreación oral la censura del tabú del incesto por medio del proceso de eufemismo por elipsis, de lo cual nos ocuparemos en el apartado noveno de este capítulo), la proposición incestuosa del padre se produce también cuando la madre va a misa. Ese cincuenta por ciento se nutre especialmente del corpus recogido en las provincias occidentales, pues solo hay coincidencias en este punto en tres de las versiones orientales: la 2.C.11, la 2.C.24, y una tercera que recogí en Baracoa, la 2.C.16, en la que además el progenitor aprovecha para alcanzar su objetivo las salidas de la madre para ir al mercado:

Quando su madre iba a misa su padre la enamoraba.
Quando su madre iba al mercado, su papá la cortejaba. (2.C.16)

En el resto de las versiones del oriente cubano, prácticamente el noventa por ciento, encontramos variantes particulares respecto a las del resto de la isla. Un nuevo dato más a tener en cuenta respecto a la singularidad de estas *Delgadinas* orientales. Unas veces el padre aprovecha las ausencias de la esposa cuando esta acude a fiestas o emprende viaje (que podrían también interpretarse como descuidos maternos, o incluso abandonos, agravados al no estar motivados por obligaciones inexcusables sino por actividades frívolas e impropias de su deber matriarcal de vigilar el decoro debido entre padre e hijas, y más si existe un peligro de incesto, que probablemente no habría de, o al menos no debería, pasar del todo desapercibido para la madre):

Quando su mamá iba a fiesta su padre la enamoraba. (2.C.14 y 2.C.20)

Su madre viajaba a Francia, su padre la enamoraba. (2.C.22);

si bien es durante la comida o la cena, cuando la familia comparte mesa, el momento preferido en las versiones orientales (aunque también en las RTGC 15.25 y RTGC 15.27, recogidas en la provincia de Sancti Spíritus, y en la RTGC 15.31, de la provincia de La Habana) para que el padre manifieste explícitamente sus propósitos (o la presione con recriminaciones o castigos), reforzados por un segundo intento justo a la hora de dormir, ocasión tan propicia para consumir sus anhelos:

A la hora de comer su padre la enamoraba.
A la hora de dormir su padre la conquistaba
(2.C.18, 2.C.19, 2.C.21, 2.C.26 y 2.C.27)

A la hora de comer su padre la regañaba.
A la hora de dormir su padre la conquistaba (2.C.23)

A la hora de comer su padre la regañaba
y a la hora de dormir su padre la enamoraba (2.C.30)

Cuando íbase a comer su padre la encarcelaba,
cuando íbase a dormir su padre la enamoraba (2.C.28)

A la hora de cenar su padre la enamoraba.
A la hora de dormir su padre la conquistaba (2.C.29);

en dos versiones santiagueras el acoso se reduce a este segundo momento:

Y a la hora de dormir su padre la enamoraba.
Y a la hora de dormir su padre la conquistaba (2.C.31 y 2.C.32)

En lo que respecta a los requerimientos que el padre hace a Delgadina para manifestarle sus deseos incestuosos, no hay estilo directo ni diálogo alguno en las versiones dominicanas. En las cubanas, si bien el estilo directo es minoritario en el conjunto del corpus, lo encontramos en alguna de las versiones (2.C.8, 2.C.10, 2.C.11, 2.C.16, 2.C.17, 2.C.19, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.26, RTGC 15.27, RTGC 15.28 y RTGC 15.31).

Tampoco encontramos versiones en el corpus de textos quisqueyanos y cubanos del romance en las que el padre tergiverse el diálogo con Delgadina haciendo responsable a la hija de la incitación del incesto. Esta variante del engaño a la madre, que introduce una secuencia intermedia entre la negativa de la protagonista y su orden de encierro, solo se da en un número mínimo de versiones peninsulares del romance.

VIII.4.4. La respuesta de Delgadina.

Respecto al apoyo que Delgadina va a recabar para neutralizar la presión a la que su padre la somete, en dos de las versiones dominicanas (4.D.4 y 4.D.5) Delgadina busca la protección materna, motivo común al romance de *Silvana*, haciéndole confidente de las proposiciones incestuosas paternas:

cuando su madre venía, iba ella y se lo contaba. (4.D.4)

y yo cuando ella venía, todito se lo contaba (4.D.5);

si bien en esta última versión la reacción de la madre no va a ser la del amparo esperado por la hija sino todo lo contrario: nos encontramos con la variante singular, como analizaremos con mayor detalle *infra*, de que va a ser la madre la que va a encerrar a la hija aprovechando la primera ausencia del padre del lar familiar:

Mi madre solo esperaba de mi padre una salida,
para entrarme en un presidio, sin darme agua ni comida. (4.D.5)

La niña cuenta a la madre las intenciones del padre también en la mayor parte de las versiones –del tipo no censurado por elipsis– recogidas en las provincias occidentales de Cuba. Por el contrario, en la mayor parte de las versiones orientales (con cuatro excepciones, 2.C.11, 2.C.20, 2.C.22 y 2.C.24) de nuevo encontramos respecto a las anteriores una variante privativa, pues en ellas ni se hace mención de confianzas entre madre e hija, ni Delgadina busca el amparo materno.

Nos hemos referido ya *supra* a la respuesta de Delgadina a las proposiciones incestuosas de su padre en las versiones quisqueyanas. En las cubanas encontramos también un alto porcentaje de versiones en las que no hay respuesta explícita de Delgadina, quizá porque la petición del padre es tan aberrante que no necesita respuesta alguna desde la perspectiva de la economía narrativa de la poética romancística, pues lo extraordinario y desconcertante sería que la hija consintiera el incesto. Cuando hay respuesta de Delgadina, esta no puede ser otra que la del rechazo. Encontramos textos cubanos con respuestas parecidas a las de los dominicanos 4.D.3 y 4.D.4, en los que la joven invoca la autoridad suprema de Dios y del cielo para legitimar la desobediencia al padre (2.C.11, 2.C.17, RTGC 15.14, RTGC 15.15 y RTGC 15.28), quien en estos textos también es rey como en los quisqueyanos. Pero en otras versiones cubanas Delgadina ofrece otras respuestas diferentes en que no hay invocación divina y el conflicto no es ya de orden celestial, sino terrenal, reduciéndolo, al menos explícitamente, al ámbito de la moral humana. Esas respuestas las encontramos en versiones del occidente de la isla, de la provincia de La Habana:

- ¿Cómo ha de ser eso,
ser yo mujer de mi padre, madrastra de mis hermanas? (RTGC 15.13)

- Padre, yo no quiero ser madrastra de mis hermanas. (RTGC 15.31);

pero sobre todo en versiones de las provincias orientales (con la particularidad respecto a las habaneras de que en las mismas el padre ya no es rey, salvo la 2.C.32). Algunas de ellas son muy parecidas a las dos anteriores (RTGC 15.13 y RTGC 15.31) y fueron recogidas por mí en las encuestas de campo que llevé a cabo en 2001 por diversas localidades del municipio guantanamero de Baracoa, presentando entre sí mínimas variantes discursivas:

- Papá, eso sí que no,
soy contraria a mi madre, madrastra de mis hermanas. (2.C.14)

- Padrecito, padrecito, eso sí que no lo hago,
ser contraria de mi madre y madre de mis hermanas. (2.C.18)

- Padre, eso sí que no, no se lo permito a nadie
ser contraria a mi madre, madrastra de mis hermanas. (2.C.19);

en otras, también recogidas por mí en los años 2001 y 2004 y provenientes no solo de Baracoa sino de distintos municipios y provincias orientales, y así mismo con mínimas variantes discursivas, Delgadina añade además que no se arredrará en su determinación aunque su padre la condene a muerte:

- Padre, eso sí que no, que me hagan mil tajadas.
Eso es traición a mi madre, maltratar a mis hermanas. (2.C.20)

- Padre, eso sí que no, aunque me hagas tajadas,
ser contraria de mi madre, madrastra de mis hermanas (2.C.23)

- Padre, eso sí es que no, aunque me hagas tajadas,
soy contraria de mi madre, madrastra de mis hermanas (2.C.27)

- Padre, eso sí que no, aunque me hagas tajadas,
ser contrario de mi madre y madrastra de mis hermanas (2.C.29)

- Padre, eso sí que no, aunque me den mil tajadas (2.C.32)

- Padre, esto sí que no, aunque me traspase con su espada,
ser contraria de mi madre y madrastra de mis hermanas (2.C.30)

En otra de las versiones orientales cubanas, de la localidad guantanamera de Baracoa, encontramos otra singularidad. Delgadina justifica su rechazo ante el padre únicamente por el temor a la reacción violenta de la madre:

- No padre, padrecito mío, yo no puedo ser tu amada
porque si mamá se entera me dará una azotada. (2.C.16)

Finalmente comentaremos otra variante que no se da en los textos dominicanos y que solo se encuentra en dos versiones del corpus textual cubano, la RTGC 15.26 y RTGC 15.27 (ambas de la provincia de Sancti Spíritus). En ellas se podría entender (si bien habría que forzar un tanto la interpretación del texto y por tanto podría refutarse esta posibilidad) que Delgadina plantea con la apostilla condicional “si es mi padre” que este no sea en verdad su auténtico progenitor (seguramente por lo aberrante que le parecen sus proposiciones incestuosas):

- Padre mío, si es mi padre, antes prefiero la muerte,
antes prefiero la muerte y verme desamparada.

VIII.4.5. El encierro de Delgadina.

Tras la presentación del conflicto entre los personajes, la intriga del romance continúa con la secuencia en la que se ordena el encierro de Delgadina. Si bien es prácticamente siempre el padre el que lo manda, hay una variante en una de las versiones dominicanas (que se encuentra también en versiones de Asturias, León, Madrid, Baleares y Portugal) en la que es la madre, y no el padre, la que encierra a Delgadina¹¹⁰⁵ cuando la hija le cuenta las intenciones del progenitor:

Cuando mi madre iba a misa mi padre me enamoraba,
y yo cuando ella venía, todito se lo contaba
Mi madre solo esperaba de mi padre una salida,
para entrarme en un presidio, sin darme agua ni comida.
Una mañana temprano, entre las diez y las once,
me entran en un presidio en una caja de bronce. (4.D.5)

Si descartáramos que un posible error discursivo o una laguna de memoria de la informante pudiera justificar lo insólito de la versión, la reacción de la madre podría tener varias interpretaciones: quizá una, un tanto forzada, sería la de proteger a Delgadina del acoso paterno, pues su encierro podría impedir la consumación del incesto; sin embargo el significado de las intenciones maternas para la informante, Lidia Ramírez Soto, aclarado por ella misma a instancia mía cuando me cantó el romance, era otro bien distinto:

La mamá solo esperaba a que su papá saliera y tenía esa caja preparada para echarla ahí: era un castigo que la iban a dar.

¹¹⁰⁵ Ana Valenciano destaca especialmente esta variante de la madre como ordenante del encierro preventivo de Delgadina. Véase Ana Valenciano, “Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: el romance de *Delgadina*”, ob. cit., pp. 618-619.

Así pues, en esta versión y de ahí su singularidad, al menos para la informante, la madre opta por encerrar a Delgadina como castigo a la niña, lo que es relevante para la *intriga* del tema. El castigo podría deberse bien a que la madre, presa de unos celos patológicos, culpara a Delgadina por haber instigado los apetitos del padre; bien a que la madre estime que la hija mereciera un severo correctivo, independientemente de su participación activa en los deseos incestuosos del padre, por haberla convertido en una esposa malmaridada; ambas razones, desde la perspectiva de una esposa enferma de celos hacia su propia hija, no son excluyentes. La variante singular del lugar del encierro en esta versión 4.D.5 (así mismo excepcional, no solo en el corpus quisqueyano sino también en el cubano) nos da una pista fundamental para la solución que la madre, con la complicidad de la hermana, ha tomado para resolver el conflicto familiar, pues con la muerte de Delgadina, a la que podría aludir la caja de bronce, desaparece el conflicto en el seno familiar. En esta versión, que tiene correspondencias con otras de este mismo tema en el corpus panhispánico, e igual que ocurre todavía actualmente en muchas situaciones de abusos incestuosos, el clan familiar exime de responsabilidad al padre y acusa a la niña, en quien recae la culpa principal de la falta, convirtiéndola en la víctima expiatoria que un entorno cobarde necesita para restablecer de nuevo en el lar familiar el orden moral violado por el patriarca.

En otro de los textos dominicanos (4.D.8) no se especifica quién ordena la prisión de Delgadina, utilizando la forma impersonal del plural con omisión de sujeto¹¹⁰⁶ para propiciar todo tipo de ambigüedades:

Cuando su madre iba a misa, su padre la enamoraba
y su madre le decía: - No lo quieras hija mía. –
La encerraron en un cuarto, en un cuarto muy oscuro. (4.D.8)

Dicha indefinición no aclara quiénes son los responsables del encierro, el padre, la madre u otra persona. Esta ambigüedad es importante para la interpretación de esta versión, sobre todo cuando la relacionamos con otros datos igualmente significativos de la misma. En primer lugar, no se menciona explícitamente que Delgadina dé cuenta a su madre del cortejo paterno y, en

¹¹⁰⁶ Aunque en otro texto dominicano, el 4.D.3, se utiliza también de forma impersonal la tercera personal del plural con omisión de sujeto para no identificar al responsable del encierro de Delgadina, la posterior respuesta de Delgadina rechazando tajantemente las proposiciones paternas anula cualquier tipo de ambigüedad acerca de un posible consentimiento de la hija y apunta directamente al padre como responsable de la prisión de la niña.

segundo lugar, la madre pide expresamente a la hija no que rechace las proposiciones del padre, sino que no lo quiera, suscitando un doble sentido que podría dar a entender la aceptación y complicidad de Delgadina en el incesto¹¹⁰⁷. Esta vaguedad no se resuelve con el desarrollo de la intriga pues la madre –cuya figura hasta este momento bien podría entenderse como arquetipo de la mujer malcasada por culpa de su hija y por ello estaría justificada su animadversión hacia Delgadina– paradójicamente le recrimina su negativa a obedecer y consentir los deseos incestuosos del padre. Y además, no solo le deniega su ayuda, sino que la maldice y la afrenta tildándola de “excomulgada”.

Con las excepciones anteriores (4.D.5 y 4.D.8), en el resto de versiones dominicanas es el padre el que explícitamente ordena la prisión de Delgadina; encierro cuyo fin, más que un castigo por la negativa de la niña, es sobre todo un medio de presión del padre para vencer la voluntad de la hija y que esta ceda finalmente a sus deseos. En los textos quisqueyanos la secuencia oscila entre la escueta información de 4.D.1 y 4.D.2:

y como ella no quería en un cuarto la encerraba. ;

y variantes diversas en las que se especifica el momento, el lugar y las condiciones del encierro, en especial lo referente a la alimentación y a la bebida que va a recibir Delgadina durante su prisión:

Su padre se incomodó, en un cuarto la encerró,
no le daban de comer ni tampoco qué beber. (4.D.4);

destacando dos de ellas por las fórmulas tradicionales tan emotivas con las que se describe, en una el lugar del encierro (variante de 4.D.1), y en otra la severidad del rancho (4.D.8):

¹¹⁰⁷ Ana Valenciano señala que no en todas las versiones del corpus pan-hispánico del romance es incuestionable la inocencia de Delgadina (tampoco su incapacidad para defenderse de la vehemencia del padre), pues hay una parte minoritaria del corpus en que parece adjudicarse cierta responsabilidad en los hechos al personaje de la hija. Véase Ana Valenciano, “Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: el romance de *Delgadina*”, ob. cit., pp. 616-617. En el corpus dominicano y cubano del tema los únicos textos en los que podría plantearse alguna ambigüedad respecto a las intenciones e inocencia de Delgadina son dos quisqueyanos, el 4.D.5, que acabamos de comentar, y este, 4.D.8, en el que la madre pide explícitamente a Delgadina que no quiera a su padre, lo que podría interpretarse como si existiese cierta inclinación de la hija a los apetitos incestuosos del progenitor. No obstante, en el corpus de estudio de esta tesis doctoral es abrumadoramente mayoritaria la lectura del personaje de Delgadina como un dechado immaculado de inocencia y virtud, especialmente en el cubano, en el que no existen versiones con la variante susodicha comentada por Ana Valenciano de una cierta anuencia por parte de Delgadina en los deseos paternos.

y como ella no quería en un cuarto la encerraba,
en un cuarto muy oscuro que está al lado de la cocina,
donde cantaban los búhos y las culebras silbaban. (variante de 4.D.1)

De comer lo que le daban una carne muy salada.
De beber lo que le daban el zumo de la retama. (4.D.8);

e incluso, en la versión 4.D.3, encontramos como variante hasta la información del momento en que se produce la prisión:

A los tres días siguientes cogieron a Delgadina,
un cuarto la encerraron,
ni le daban de comer ni tampoco de beber. (4.D.3).

En la versión 4.D.6, en la que alternan verso y prosa, la secuencia del encierro es una de las prosificadas y presenta también la singular variante de que Delgadina es encerrada en una jaula:

A sus dos hijas más grandes las dejaba salir, les compraba mucha ropa,
muchos zapatos, y a ella, a la más pequeña, por ser hermosa y no quererlo, la
encerró; la encerró en una jaula, nada más con una ventanilla para pasarle un
vaso de agua cuando él lo dijera. (4.D.6)

Respecto al lugar y las condiciones en que es encerrada Delgadina, hay más diferencias que coincidencias entre las versiones dominicanas que acabamos de analizar y las cubanas. Si la mitad de los textos quisqueyanos de que disponemos dan unos datos más bien lacónicos respecto al lugar y condiciones del encierro, los cubanos por lo general se recrean en dichas informaciones, si bien también encontramos ejemplos en los que simplemente se indica que Delgadina es encarcelada pero sin especificar dónde ni dar detalles sobre las penalidades de la prisión (2.C.28 y RTGC 15.17), o bien se detalla únicamente que el cuarto en que se encierra a Delgadina es muy oscuro (RTGC 15.19); e incluso otros tres textos cubanos (2.C.3, 2.C.4 y RTGC 15.18) coinciden con el quisqueyano 4.D.4 en la escueta referencia del lugar, a la que se añade solamente la información de que a Delgadina no le daban nada de comer ni de beber (el texto 2.C.9 aportaría además la referencia a la oscuridad del mismo). Pero estas lacónicas referencias no son lo característico de las versiones cubanas, como vamos a ver a continuación.

Si en las ocho versiones dominicanas el lugar del encierro puede ser un cuarto, una jaula y una caja de bronce dentro de un presidio, en las cubanas nunca encontramos las dos últimas y además el abanico se amplía a una torre (2.C.4), que puede ser la más oscura y más lejos de la cocina (2.C.15), y a una

sala (RTGC 15.13). En los textos cubanos (si bien ninguno iguala la excelencia expresiva del texto dominicano 4.D.3 y su cuarto oscuro donde cantaban los búhos y silbaban las culebras) la variedad de cuartos es más rica que en los textos quisqueyanos, como ese “muy oscuro más allá de la alborada” (2.C.22), o donde no llega el sol (RTGC 15.20), o el que está más allá de la oficina (RTGC 15.31), o el también oscuro “de las ratas y ratones” (2.C.26), o ese otro cuarto oscuro de las siete llaves (2.C.8 y 2.C.10) cuyo número, folclóricamente tan significativo¹¹⁰⁸, ya nos advierte de que Delgadina no saldrá con vida del encierro; si bien la fórmula con mayor fortuna y que caracteriza gran parte de las versiones cubanas es la de “el cuarto más oscuro al lado de la cocina” (2.C.1, 2.C.2, 2.C.7, 2.C.11, 2.C.12, 2.C.13, 2.C.14, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.24, 2.C.25, 2.C.27, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.31, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.26, RTGC 15.27 y RTGC 15.28, con todas sus mínimas variantes discursivas) y que hace referencia a una característica de las casas de las familias acomodadas del Caribe hispano colonial y postcolonial, que tenían un cuartucho anejo a la cocina que, aunque primigeniamente fue concebido como despensa, la mayor parte de las veces se convirtió a la postre en el minúsculo habitáculo reservado a la criada, cuyo duro día a día se asemejaría en demasía a la triste realidad del cuento de *Cenicienta*.

Pero en lo que se diferencian notablemente las versiones cubanas de las quisqueyanas (con la única excepción de la 4.D.8) es en la riqueza de variantes acerca de la comida y la bebida con la que es torturada Delgadina en su encierro para, atormentándola más si cabe con alimentos y líquidos que agraven su sed, conseguir el auténtico fin del castigo, el de doblegar su voluntad. Así, en los textos cubanos los alimentos y bebidas proporcionados a Delgadina estarán (como también en el quisqueyano 4.D.8, único ejemplo en República Dominicana) fundamentalmente destinados a aumentar su imperiosa necesidad de beber: carne ahumada (RTGC 15.33), carne salada o bien salada (los textos espirituanos RTGC 15.25, RTGC 15.26 y RTGC 15.27), carne de ciervo salada (2.C.17 y RTGC 15.13), los denigrantes “huesos de carne salada” (2.C.1 y 2.C.2), que además rebajan a Delgadina a la consideración de un perro; o la que ha gozado de mayor fortuna en Cuba, “sardinas saladas”

¹¹⁰⁸ Véase Daniel Devoto, “Entre las siete y las ocho”, en *Filología*, Buenos Aires, V:1-2 (1959), pp. 65-80.

(2.C.14, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.21, RTGC 15.16 y RTGC 15.22), sin olvidar la más cruel de todas, el agua salada¹¹⁰⁹ (2.C.6 y RTGC 15.33).

Como alternativa a estas sustancias que agudizan la sed, también encontramos variantes en el corpus cubano de bebidas extremadamente amargas, hasta el punto de ser prácticamente imbebibles, lo que las hacen perfectamente válidas para servir como instrumento del tormento a que es sometida Delgadina para vencer su resistencia. Es el caso (también presente en el texto dominicano 4.D.8) del insufrible zumo (o jugo, o agua, o gotas) de la retama, variante más repetida en el corpus cubano (2.C.1, 2.C.2, 2.C.17, RTGC 15.13, RTGC 15.16, RTGC 15.21, RTGC 15.26 y RTGC 15.27), que en el texto RTGC 15.25 es ya directamente “hiel de la retama”.

Así mismo aparecen líquidos putrefactos o repugnantes como variantes: agua empozada (2.C.14), agua estancada (2.C.18), agua de calzada (2.C.20), agua acorralada (2.C.21), agua de la mala (2.C.32), el agua de las gallinas (2.C.24); e incluso bazofia a todas luces vomitiva como cucarachas y hormigas (2.C.24) o carne de cuervo salada (RTGC 15.21). Por último, otra variante discursiva, migas de pan (2.C.6), alude a la escasez del rancho carcelario más que a su inmundicia.

VIII.4.6. Petición y denegación de ayuda.

Es el segmento narrativo más extenso de la intriga y por ello vamos a dividir su análisis en subapartados.

VIII.4.6.a) Las peticiones de ayuda que solicita Delgadina. En el conjunto del corpus pan-hispánico del romance son mayoritariamente tres las sucesivas peticiones de agua (el número distintivo de las series folclóricas y mínimo necesario para dar entidad de categoría a unos hechos que se repiten) que Delgadina dirige a sus familiares o allegados (y que estos denegarán por

¹¹⁰⁹ El suplicio del agua salada para doblegar la voluntad de niñas y adolescentes con el fin de obtener favores sexuales se documenta sorprendentemente en Europa todavía en el siglo XXI. El 28 de agosto de 2011 la Policía Nacional española detuvo en Coslada (Madrid, España) a Mihai I., ciudadano rumano de 27 años, acusado de agredir y encerrar a su novia, de 17 años y también rumana, así como de obligarle a tomar agua con sal con el fin de que cediera a sus presiones para ejercer la prostitución. Ante la negativa de la chica, el novio, como castigo, y tras agredirla y encerrarla, la obligó durante dos días a beber un vaso de agua con sal cada quince minutos, sin ingerir ningún otro alimento. La joven logró escapar de su prisión y fue ingresada en el hospital por un colapso de los riñones motivado por la ingesta de agua salada, siendo también atendida de varios hematomas y contusiones. La noticia con la información detallada del caso se publicó en la edición del día siguiente de la casi totalidad de periódicos españoles.

diferentes motivos), si bien este esquema trimembre admite numerosas variantes como veremos *infra*. Dichas peticiones sucesivas se caracterizan por una disposición circular y concéntrica, utilizando la repetición y los esquemas paralelísticos como forma sistemática de estructurar el discurso narrativo¹¹¹⁰. Estas anáforas paralelísticas dan una especial fuerza e intensidad poética a la composición, y de su fortuna y aceptación entre los transmisores da buena cuenta el hecho de que sea precisamente este segmento el que pervive versificado en las versiones del tema en que conviven partes del romance rimadas y prosificadas (4.D.6 y 2.C.13).

Al contrario que en el conjunto de versiones del corpus pan-hispánico del tema, en las versiones dominicanas y cubanas no es precisamente lo más común que las demandas de ayuda de la protagonista sean tres. Solo en uno de los ocho textos quisqueyanos Delgadina solicita dicha ayuda a su hermana, a su hermano y a su madre (4.D.1); lo más frecuente en las versiones dominicanas es que Delgadina recurra únicamente a su hermana y a su madre (4.D.2, 4.D.4, 4.D.5, 4.D.6 y 4.D.8), si bien en otra será el hermano, y no la hermana, el invocado junto a la madre (4.D.7); como excepción, en una de las versiones es la madre la única apelada (4.D.3). En la totalidad de los textos dominicanos la petición de ayuda a la madre se sitúa en penúltimo lugar, justo antes de que Delgadina claudique ante el padre demandando el agua de su perdición; dicha posición revelaría la angustiosa situación de desesperanza e indefensión en que quedaría la hija al agotar su último recurso natural de auxilio, el obligado socorro materno, lo que finalmente le forzaría a solicitar, con todo lo que ello conllevaría, “el agua” ofrecida por el padre:

agotada la última y fracasada posibilidad de conseguir ayuda para superar la dura prueba y desalentada por el rechazo de su progenitora¹¹¹¹

¹¹¹⁰ El tema de *Delgadina* se incluiría entre los romances que Mercedes Díaz Roig (*El Romancero y la Lírica popular moderna*, ob. cit., p. 65) denomina concéntricos, a los que ya me he referido en esta tesis doctoral: v. el apartado VI.27.3 que incluye un análisis pormenorizado de la versión cubana del tema de *Casada de lejas tierras* que recogiera en 2001 en Baracoa, texto que también se encuadraría en el esquema formal de los romances concéntricos, los que usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración.

¹¹¹¹ Véase Ana Valenciano, “Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: el romance de *Delgadina*”, ob. cit., p. 620. Resulta a este respecto muy significativo que en la mitad de las versiones cubanas del “tipo censurado” de *Delgadina* –en el que, como se explica *infra*, se ha camuflado el tema del incesto mediante el proceso de “eufemismo por elipsis”– ya no sea el padre el último de los familiares a quien Delgadina pide agua.

Dicha lectura sería compartida por los transmisores tradicionales, o al menos por algunos de ellos, como explícitamente queda de manifiesto en una de las versiones quisqueyanas (4.D.6), en la que conviven segmentos rimados y prosificados, cuando se afirma que a la hija no le quedaba ninguna otra alternativa:

- Mi madre, por ser mi madre, regálame un vaso de agua
que estoy muerta de la sed y del hambre traspasada.

[La madre le contesta:]

- Mi hija, por se mi hija, quítate de esa ventana,
que si tu padre te ve, la vida te la quitara. –

[Entonces ella no tuvo otra alternativa que un día aceptar las proposiciones de su padre, que era el rey; y un día pasó el rey por en frente de la celda donde la tenía y le dijo:]

- Mi padre, por ser mi padre, regálame un vaso de agua,
que los amores que dé, a mi padre se lo daré. (4.D.6)

En el corpus cubano, como en el dominicano, tampoco es lo más común que sean tres las peticiones de auxilio que solicita Delgadina. En la mayor parte (un cuarenta por ciento) de las versiones cubanas¹¹¹² Delgadina solamente pedirá auxilio a madre y hermana, si bien en los textos cubanos el abanico de variantes es más rico que en los dominicanos: así, en cinco de ellos (2.C.6, 2.C.15, 2.C.17, RTGC 15.13 y RTGC 15.25) el agua se pide, además de a la madre, a las hermanas en plural; binomio que se convierte en terna en ocho de los textos cubanos (2.C.18, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.27, 2.C.31, 2.C.32 y RTGC 15.31) ya que Delgadina solicita ayuda a cada una de sus dos hermanas de forma independiente; en dos versiones santiagueras (2.C.28 y 2.C.29) el trío está compuesto por hermana, hermano y madre, como en la quisqueyana 4.D.1; otras ternas distintas son la del texto guantanamero 2.C.16, formada por hermana, madre y abuela, o la de los textos 2.C.11 y RTGC 15.28, constituida por el padre (al que postteriormente Delgadina volverá a pedir el agua de su perdición), la madre y las hermanas.

Más singulares son variantes como la de los textos 2.C.8 y 2.C.10, en los que Delgadina pide ayuda, además de a la madre, a una de las criadas; o especialmente aquellas otras en que el número de personas a cuyo socorro

¹¹¹² Excluimos de nuestro análisis las versiones fragmentarias en las que los informantes mostraron lagunas de memoria en este segmento narrativo (2.C.5, 2.C.7 y 2.C.24).

recurre la protagonista es mayor de tres: tía, hermano, abuela y madre, en la 2.C.19; hermano, hermana, madre, abuela y criado, en la 2.C.13; soldaditos, madre, hermanas y los animalitos que cruzan, en la 2.C.9 (animalitos que son más propios del cuento folclórico que del romancero, cuya presencia en la versión seguramente se deba a que la misma era cantada como nana y el abanico de personajes se extendería en función del tiempo que tardara el niño en dormirse). Son también de destacar dos versiones espirituanas (RTGC 15.26 y RTGC 15.27) en las que la niña no solicita la ayuda del entorno familiar y recurre directa y únicamente al padre. Por último, en la RTGC 15.16 Delgadina solo pide ayuda a las hermanas.

Respecto al orden en que la madre aparece en las sucesivas peticiones de agua que Delgadina hace a familiares o allegados, en la mayoría de los textos cubanos ocupa el penúltimo lugar, como en la mayor parte del corpus panhispánico del tema. Entre las excepciones cabe destacar una versión que recogí en la localidad guantanamera de Baracoa (2.C.16), en la que Delgadina, antes de claudicar frente al padre, recurre como último recurso no a su madre sino a su abuela, elevándola a máxima jerarquía matriarcal y ética de la familia y último recurso natural de auxilio que agotar ante la falta del socorro de la madre.

Es también significativo que en la mitad de las versiones cubanas del “tipo censurado” de *Delgadina* por medio de un proceso de “eufemismo por elipsis” que analizaremos *infra*, el padre no sea el último familiar a quien la hija solicite agua, como sucede mayoritariamente en las del “tipo habitual no censurado”. Al enmascararse el incesto, no sería ya necesaria la aparición final del patriarca concediendo el agua de la “perdición” de la joven.

En este segmento de la *intriga* que estamos analizando, las sucesivas peticiones de ayuda por parte de Delgadina y las denegaciones de las mismas por parte de sus familiares, hay en la cuarta parte de las versiones cubanas una variante (que no se halla en el corpus dominicano) de una imagen ascensional¹¹¹³: los escalones que progresivamente va subiendo la joven. Y dentro del corpus cubano esta imagen ascensional, que aporta un matiz

¹¹¹³ Otras imágenes simbólicas, tanto ascensionales como descendentes, en diferentes composiciones folclóricas de diversas culturas son estudiadas por José Manuel Pedrosa en el artículo “Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en un pozo: el simbolismo arriba/abajo en los relatos de incesto”, en *Revista de Folklore*, 312 (2006), pp. 183-194.

simbólico relevante, aparece solo en versiones orientales, sumando un elemento de singularidad más a añadir a los ya citados. Estos escalones (o pisos, en 2.C.28) que va subiendo Delgadina adquieren formalmente en el discurso una estructura concéntrica de fórmulas paralelísticas (estructura similar a las referidas anteriormente propias de los romances a los que Díaz Roig diera el nombre de “concéntricos”). La progresión ascendente posee un marcado carácter simbólico y dibuja el único camino posible de Delgadina para resolver el conflicto moral que entraña la *fábula* del romance: escalón tras escalón se va acercando al cielo que le aguarda como salvación espiritual para redimirse y donde finalmente será acogida por ángeles y santos. Dicha imagen ascensional la encontramos en versiones de las provincias de Guantánamo (2.C.14, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.20 y 2.C.21), Holguín (2.C.23) y Santiago de Cuba (2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30 y en el fragmento RTGC 15.24), las más orientales de la geografía cubana. Pero también hay que tener en cuenta otros textos recogidos en estas tres provincias orientales sin la imagen ascendente de los escalones (2.C.17, 2.C.19 y 2.C.24 en Guantánamo; 2.C.11, 2.C.31 y 2.C.32 en Santiago de Cuba; y 2.C.22 en Holguín), que evidencian la pervivencia en las tres provincias de versiones con, y sin, dicha variante.

A diferencia de lo anterior, en las versiones dominicanas no hay imágenes ascensionales simbólicas que nos indiquen progresivamente la vía de resolución del conflicto. Siete de los ocho textos quisqueyanos precisan solamente que Delgadina se asoma a una ventana, elemento que se convierte en necesario para la intriga pues es la vía de comunicación de Delgadina con sus familiares (curiosamente dicha ventana supone una clara contradicción con la rigurosa oscuridad de la cárcel de la que nos habla uno de los textos, el 4.D.8). En este punto la única excepción del corpus quisqueyano es la versión 4.D.7, en la que las sucesivas peticiones y denegaciones de ayuda se hacen en estilo directo sin ningún tipo de acotación añadida que nos informe del modo en que se realizan o el espacio en que tienen lugar.

Esta estructura discursiva que utiliza exclusivamente el estilo directo es más habitual en las versiones cubanas recogidas en las provincias occidentales (2.C.1, 2.C.2, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.12, 2.C.15 y RTGC 15.20), aunque también la encontramos como excepción en dos de las orientales: una quantanamera (2.C.19) y otra santiaguera (2.C.32). No obstante, son también

mayoritarios, como en el corpus quisqueyano, los textos romancísticos del occidente cubano en los que se resuelve este segmento del discurso con Delgadina asomada a una ventana desde la que invoca a sus familiares o allegados para pedirles ayuda (2.C.3, 2.C.4, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.16, RTGC 15.17, RTGC 15.18, RTGC 15.25, RTGC 15.26, RTGC 15.27, RTGC 15.28 y RTGC 15.31), con ejemplos también recogidos en las provincias orientales de Guantánamo (2.C.17) y de Santiago de Cuba (2.C.11 y 2.C.24). Como peculiaridad, la ventana es sustituida por una reja en la versión habanera RTGC 15.13.

Otra variante distintiva la encontramos en dos versiones, una de Santiago de Cuba (2.C.31) y otra de Cienfuegos (RTGC 15.19), en las que no hay referencias de lugar sino de tiempo para servir de nexo a las repeticiones paralelísticas que conforman la estructura discursiva del segmento narrativo. Estas mismas referencias temporales aparecen también en tres de los textos dominicanos (4.D.3, 4.D.4 y 4.D.8) aunque el hemistiquio que completa el verso en las versiones quisqueyanas (a diferencia de las cubanas) nos sitúa de nuevo en el lugar más común del corpus, la ventana

VIII.4.6.b) La fórmula utilizada por Delgadina. Según Manuel Gutiérrez Estévez, Delgadina utiliza casi siempre un mismo modelo de fórmula para pedir agua a sus familiares¹¹¹⁴, en el que se diferencian tres elementos: primero, una invocación; segundo, la solicitud propiamente dicha; y tercero, las razones o circunstancias por las que demanda el agua. Este modelo de fórmula lo encontramos en todas las versiones dominicanas, en las que la súplica de Delgadina siempre apelará a la solidaridad derivada de las relaciones de parentesco (y no al resto de variables del análisis de Gutiérrez Estévez: el afecto familiar, sentimientos genéricos de compasión y piedad, o invocación a Dios, la Virgen o los santos); verbigracia, los textos 4.D.1, 4.D.5 y 4.D.8:

- Hermana, por ser mi hermana, me darás un vaso de agua,
que el alma la tengo seca y la vida se me acaba. (4.D.1, 4.D.5 y 4.D.8)

¹¹¹⁴ Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, ob. cit., pp. 168-180. Este segmento narrativo sería uno de los más uniformes en el corpus pan-hispánico del tema de *Delgadina*, aunque, como veremos a continuación, habría que exceptuar los textos cubanos, que, como ya hemos indicado *supra*, Gutiérrez Estévez no tuvo en cuenta en su análisis, sin razón alguna en sus trabajos que lo justifique.

El segundo de estos versos, común a seis de las ocho versiones quisqueyanas, sirve también para ejemplificar otra de las constantes que se repite en la mayoría de dichas fórmulas: Delgadina, utilizando a menudo imágenes de lograda intensidad poética, solo pide agua a sus familiares o allegados en una situación preagónica:

que el alma la tengo seca y la vida se me acaba.

(4.D.1, 4.D.3, 4.D.4, 4.D.5, 4.D.7 y 4.D.8)

que del hambre y de la sed a Dios entrego mi alma. (4.D.2)

que estoy muerta de la sed y del hambre traspasada. (4.D.6)

Pero este modelo establecido por Gutiérrez Estévez para todo el corpus pan-hispánico del tema, que casaba a la perfección con las versiones quisqueyanas conocidas hasta la fecha, no es válido para el conjunto del corpus cubano, por más que un porcentaje mayoritario de los textos recogidos en Cuba, especialmente los de las provincias más occidentales, respondan a dicho modelo. En este punto, un número considerable de versiones, casi todas de la zona oriental de la isla, presentan variantes privativas del corpus cubano que lo singularizan en relación al corpus pan-hispánico en su conjunto.

Comencemos el análisis con las coincidencias del corpus cubano con el modelo de Gutiérrez Estévez. Delgadina además de apelar a la solidaridad derivada de las relaciones de parentesco (2.C.3, 2.C.4, 2.C.5, 2.C.7, 2.C.11, 2.C.12, 2.C.14, 2.C.15, 2.C.16, 2.C.17, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.32, RTGC 15.13, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.16, RTGC 15.18, RTGC 15.25 y RTGC 15.28), recurre también al afecto familiar (2.C.2, 2.C.6, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.19, 2.C.31, RTGC 15.17, RTGC 15.19, RTGC 15.20, RTGC 15.24 y RTGC 15.31), o a ambos a la vez dependiendo respectivamente de que sea a la hermana o a la madre a quien pide el agua (2.C.1).

Como ya apuntamos para las versiones dominicanas, también en los textos cubanos Delgadina, y así mismo utilizando imágenes poéticas muy emotivas, pide agua a sus familiares o allegados en una situación preagónica. Algunas son similares, con mínimas variantes discursivas, a las que encontramos en textos dominicanos:

la vida la tengo seca y el alma traspasada. (2.C.8 y 2.C.10)

que traigo la vida seca y el alma destrozada
(2.C.14, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.27, 2.C.29, 2.C.31 y 2.C.32)

Vengo con el alma seca y la vida destrozada. (2.C.30)

que de la sed que yo tengo a Dios le encomiendo el alma. (2.C.17)

que a la sed y a el hambre a Dios le entrego mi alma (RTGC 15.25)

que mañana al mediodía a Cristo le entrego el alma (RTGC 15.13)

que esta sed ya me devora y esta hambre me desmaya (RTGC 15.17);

otras cambian uno de los hemistiquios:

que cuando salga de aquí a mi Dios le entrego el alma. (2.C.19)

porque de la sed y el hambre el corazón se me inflama (RTGC 15.16)

que este pecho se me enciende y la vida se me acaba
(RTGC 15.20 y RTGC 15.29);

y un tercer grupo comparte fórmulas ajenas a las de las versiones quisqueyanas, con bastantes ejemplos en el corpus y que presentan entre sí mínimas variantes textuales:

¡que este pecho se me inflama, y la garganta se me abrasa! (2.C.1, RTGC 15.14)

porque el pecho se me abrasa y la garganta se me inflama. (2.C.2)

que este pecho se me quema y el corazón se me inflama. (2.C.3)

que este pecho se me abrasa y este corazón se inflama. (2.C.7 y 2.C.12)

que este pecho se me enciende y el corazón se me abrasa. (2.C.9)

que este pecho se me quema, que este pecho se me abrasa. (2.C.4)

que este pecho se me quema que este pecho se me inflama. (RTGC 15.19)

que este pecho se me enciende, y voy a lanzar el alma. (2.C.5)

que mi pecho ya se abrasa de la sed que me arrebató. (2.C.6);

que este pecho se me quema y no puedo entregar mi alma. (RTGC 15.18)

que este pecho se me quema y la vida se me acaba (RTGC 15.31)

que este pecho se me abrasa y este otro se me acaba (RTGC 15.30)

El modelo de fórmula de tres elementos (invocación, la solicitud propiamente dicha y las razones o circunstancias por las que demanda el agua)

que, según Manuel Gutiérrez Estévez, Delgadina utiliza para pedir el líquido vital a sus familiares, se enriquece en las versiones cubanas con un cuarto, ajeno al resto del corpus pan-hispánico del tema y con la particularidad geográfica de que solo se halla en versiones recogidas en las provincias más orientales de la isla, con la única excepción de un texto de Sancti Spíritus. Este cuarto elemento se refiere al pago que explícitamente Delgadina ofrecerá a sus familiares a cambio de su ayuda (una entrega incondicional y absoluta que de forma manifiesta se asocia a la esclavitud en la mayor parte de las variantes), una peculiaridad que dentro del corpus pan-hispánico del romance solo se encuentra en textos cubanos:

denme un poquito de agua,
que el corazón me lo pide y el alma me lo llama,
y cuando salga de aquí, yo seré su fiel esclava. (2.C.11, Santiago de Cuba)

me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada,
y después que me la tome yo seré tu negra esclava.
(2.C.14, Baracoa, Guantánamo)

me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada.
Después que yo me la tome yo seré tu fiel esclava. (2.C.18, Baracoa)

me darás un vaso de agua,
la vida la traigo seca y el alma destrozada,
y después que me la beba yo seré tu fiel esclava. (2.C.20, Baracoa)

regáleme un vaso de agua.
La vida la tengo seca y el alma despedazada,
y después que me lo tome yo seré su fiel esclava.
(2.C.32, Guamá, Santiago de Cuba)

me darás un vaso de agua,
que traigo la vida seca y el alma destrozada,
y después que me la tome yo seré tu fiel hermana.
(2.C.28, Guamá, Santiago de Cuba)

demen un poquito de agua,
que este pecho se me enciende y esta vida se me acaba,
y cuando salga de aquí yo seré su fiel esclava.
(RTGC 15.28, Cabaiguán, Sancti Spíritus)

Así pues, el modelo de fórmula para pedir agua a sus familiares en estas versiones cubanas constaría de cuatro elementos, uno más de los fijados por Gutiérrez Estévez: una invocación, la solicitud propiamente dicha, las razones o

circunstancias por las que demanda el agua y finalmente el ofrecimiento de su más absoluta sumisión y fidelidad a cambio de la ayuda.

Y todavía encontramos más variables del modelo que son privativas de varios de los textos cubanos. En una de ellas aparece primero la invocación, segundo, la solicitud propiamente dicha, y tercero, el ofrecimiento de la sumisión y/o fidelidad a cambio de la ayuda, sin que se manifiesten las razones o circunstancias por las que Delgadina demanda el agua:

dadme un poquito de agua,
que cuando salga de aquí yo seré su fiel esclava.
(2.C.15, Remedios, Villa Clara)

me darás un vaso de agua,
y cuando salga de aquí yo seré tu fiel esclava.
(2.C.23, Sagua de Tánamo, Holguín)

me dará un vaso de agua
y después que me la tome yo seré su fiel esclava.
(2.C.16, Baracoa, Guantánamo, y 2.C.21, Baracoa)

me darás un vaso de agua
y después que me la tome yo seré su fiel hermana.
(2.C.26, Guamá, Santiago de Cuba)

La última de las variables es la del texto 2.C.25 (Guamá, Santiago de Cuba) en el que únicamente hallamos la invocación, seguida de la solicitud de ayuda propiamente dicha.

La casi totalidad de estas variantes que alteran el modelo establecido por Gutiérrez Estévez han sido recogidas en la zona este de la isla (con la excepción de un texto espirituario y otro de Villa Clara), un dato más que sumar a la posible existencia de un subtipo de *Delgadina* exclusivo de la zona oriental.

VIII.4.6.c) Referencias temporales. Respecto a las referencias temporales que indican la frecuencia con la que Delgadina solicita ayuda, estas presentan también en el corpus de nuestro estudio interesantes variaciones. En los textos quisqueyanos encontramos “los tres días” de 4.D.3, 4.D.8 y 4.D. 4, “los tres o cuatro días” del 4.D.2, “al otro día siguiente” del 4.D.1 o “al otro día más temprano” del 4.D.5; si bien en 4.D.6 y 4.D.7 en cambio no hay referencias temporales.

De nuevo en los textos cubanos el abanico es más amplio. Algunas de las variantes discursivas coinciden con las quisqueyanas que acabamos de

comentar: “al otro día siguiente” (RTGC 15.15, RTGC 15.26, RTGC 15.27 y RTGC 15.31), “al otro día” (2.C.5 y RTGC 15.25), “a los tres días siguientes” (RTGC 15.19); si bien hay otras, no presentes en los textos dominicanos, que combinan tres y dos días (2.C.3), o tres días con el día siguiente (2.C.31 y RTGC 15.16), o “al otro día siguiente” con “a los pocos días” (RTGC 15.17). También hay textos cubanos que, como los dominicanos 4.D.6 y 4.D.7, carecen de referencias temporales en este segmento (2.C.1, 2.C.2, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.12, 2.C.15, 2.C.19, 2.C.22, 2.C.32 y RTGC 15.20), con la característica común a todos ellos de utilizar exclusivamente en dicho segmento el estilo directo como estructura narrativa. Estos textos proceden tanto de la parte oriental como de la occidental de Cuba.

No hay tampoco referencias temporales en aquellas versiones del oriente cubano que contienen la imagen ascensional¹¹¹⁵ (2.C.14, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29 y el fragmento RTGC 15.24), pues dicha gradación ascendente desde una perspectiva funcional es suficiente para que avance la intriga y hace innecesaria cualquier otra progresión temporal. Si bien en una de las versiones, la 2.C.30, hallamos, como singularísima excepción discursiva, unidas a la vez referencias temporales y ascensionales:

- 9 Al otro día Delgadina en el primer escalón se hallaba
.....
- 14 Al otro día Delgadina en el segundo escalón se hallaba
.....
- 19 El tercer día Delgadina en el tercer escalón se hallaba (2.C.30)

Singularidad también del corpus cubano es el texto 2.C.17, donde no hay progresiones temporales ni ascendentes que encadenen los diálogos de Delgadina y sus familiares, sino el dato del estado de necesidad que indica el hemistiquio “la niña seca de sed”.

Más referencias temporales exclusivas del corpus cubano son “a la mañana siguiente” (2.C.24), “pasan días, pasan días” (2.C.4), “a los cuatro o cinco días” (RTGC 15.18); y, en especial, las variantes específicamente cubanas y particularmente significativas cuyo núcleo es el número siete,

¹¹¹⁵ Podría ser otro rasgo significativo más a añadir a ese posible subtipo oriental cubano del romance de *Delgadina* del que venimos hablando.

número que en textos folclóricos simboliza el cambio de un estadio a otro¹¹¹⁶, habitualmente el anuncio de la muerte como destino de la intriga:

pasaron días, pasaron días, pasaron siete semanas (2.C.11)

Delgadina estuvo siete años sin comer ni beber nada,
y al cabo los siete años a una reja se asomaba (RTGC 15.13)

pasaron días pasaron, pasaron siete semanas (RTGC 15.28);

la presencia del siete como símbolo es utilizado con un especial acierto poético en las versiones 2.C.8 y 2.C.10, donde “ese cuarto más oscuro de las siete llaves” es claro presagio de que Delgadina nunca saldrá de él con vida. Fuera ya de este segmento narrativo, encontramos otros ejemplos en los que el valor simbólico del número siete alcanza una notable belleza poética, especialmente el del fragmento RTGC 15.23 sugiriendo la muerte de Delgadina:

Pasaron días, pasaron meses, pasaron siete semanas,
y vino un ángel del cielo y le abrió siete ventanas (RTGC 15.23)

VIII.4.6.d) Circunstancias de familiares y allegados de Delgadina cuando esta solicita su ayuda. En la mayor parte de los textos dominicanos (con la excepción de 4.D.7) se da una información concreta acerca de la situación u ocupaciones en que se encuentran familiares y allegados cuando Delgadina les solicita su auxilio. Gutiérrez Estévez establece que ello es común a todo el corpus pan-hispánico del tema¹¹¹⁷ y observa una especie de estereotipos de actividad para cada uno de dichos familiares y allegados, estereotipo también común, según él, a todo el corpus pan-hispánico del romance. Estos estereotipos no siempre tienen su reflejo en los textos quisqueyanos, y así, la figura del hermano, que en el corpus pan-hispánico casi siempre pasa el tiempo en juegos, en la única versión dominicana en que aparece (4.D.1) no está jugando a nada sino que está sentado en silla de plata, situación reservada a la madre en la mayor parte del corpus pan-hispánico del tema de *Delgadina* según Gutiérrez Estévez.

Las hermanas en el corpus pan-hispánico suelen realizar actividades útiles como la colada, el bordado o la costura; tareas no presentes en los textos

¹¹¹⁶ Véase Daniel Devoto, “Entre las siete y las ocho”, ob. cit., pp. 65-80.

¹¹¹⁷ Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, ob. cit., pp. 161-168. Como veremos *infra*, la mayoría de las versiones cubanas no ofrecen referencia concreta alguna acerca de lo que hacen familiares y allegados; estaría por tanto equivocada la tesis de Gutiérrez Estévez de que este segmento narrativo nunca falta en el romance.

dominicanos. Tampoco otras frecuentes en el conjunto del corpus del tema como pasear o peinarse. En cambio sí hay versiones dominicanas en las que las hermanas están jugando. De los dos juegos más repetidos en el corpus pan-hispánico, el de las damas sí aparece en dos de los textos (4.D.2 y 4.D.8) pero el de los naipes en ninguno. No es frecuente en el corpus pan-hispánico que las hermanas, y menos aún los hermanos, aparezcan sentados en silla de oro ni de plata, pues esta situación estereotipada se reserva a la madre; pero en el corpus dominicano hallamos una versión (4.D.1) en que hermano y hermana están sentados en silla de plata (si bien en esta misma versión, madre y padre se sientan en silla de oro, probablemente para resaltar su jerarquía sobre sus hijos); en otras dos (4.D.4 y 4.D.5), más singulares aún, la hermana se sienta en silla de oro. Así pues en este punto las versiones quisqueyanas en su conjunto se alejan de lo más habitual en el corpus pan-hispánico.

Por último, en los textos quisqueyanos la matriarca aparece mayoritariamente peinándose sus canas (4.D.2, 4.D.3, 4.D.4, 4.D.5 y 4.D.8; blancas en los cuatro primeros y lindas en el último), también a diferencia del conjunto del corpus pan-hispánico en que aparece mayoritariamente sentada en silla de oro (con un único ejemplo quisqueyano, el ya comentado 4.D.1) o de plata.

La mayoría de los textos cubanos (2.C.1, 2.C.2, 2.C.3, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.12, 2.C.14, 2.C.15, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.22, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.31, 2.C.32, RTGC 15.19 y RTGC 15.20), al contrario de lo que Gutiérrez Estévez considera común al corpus pan-hispanico del romance, no dan información precisa alguna acerca de la situación u ocupaciones en que se encuentran familiares y allegados de Delgadina cuando esta les pide ayuda. La proporción alcanza un sesenta y tres por ciento de las versiones. Por lo tanto también el corpus cubano de textos del romance se aleja, por razones distintas al dominicano, de lo usual en el corpus pan-hispánico.

En el resto de versiones cubanas encontramos ejemplos de los estereotipos de actividad asignados por Gutiérrez Estévez para cada uno de los familiares y allegados, aunque también se dan relevantes variantes no contempladas en su estudio.

Las hermanas en algunas de las versiones cubanas responden a estos estereotipos más habituales. Si lo más frecuente en el corpus pan-hispánico es que realicen tareas domésticas como el bordado o la costura, las encontramos en el corpus cubano tejiendo con rico hilo de plata (2.C.11 y RTGC 15.28), bordando hermosas toallas (RTGC 15.14) o ricas toallas (RTGC 15.15) o lindas toallas (RTGC 15.25), y también bordando ricos pañales (RTGC 15.16). Así mismo hay textos en que las hermanas están jugando: al oro y la plata (2.C.17), al juego de la plata (RTGC 15.13); pero también al juego de damas (RTGC 15.31) o a las blancas damas (2.C.4), textos que podrían tener una lectura bisémica que insinuaría el carácter licencioso de las hermanas; bisemia que en la variante del juego “al rey y la espada” (2.C.24), podría llevar a una tentadora lectura, si bien algo forzada, y asociarse al símbolo fálico tan presente en la poética medieval, lo que apuntaría a una conducta lasciva e incestuosa de las hermanas; en esta misma línea, sugerentes posibilidades plantea la variante de la hermana comiéndose una manzana (RTGC 15.31).

No encontramos textos en el corpus cubano en que las hermanas se paseen o se peinen; en cambio sí las encontramos, como en el corpus dominicano, en situaciones estereotipadas que el análisis de Gutiérrez Estévez reserva a la madre: sentadas en cajón de plata (RTGC 15.18) o en silla blanca (RTGC 15.17).

En este tercio de versiones cubanas en las que se precisa la situación concreta de familiares y allegados cuando Delgadina les pide ayuda, la figura de la madre se ajusta en la mayoría de los textos a los estereotipos fijados por Gutiérrez Estévez: sentada en silla de oro (RTGC 15.13), en cojín de plata (2.C.4 y RTGC 15.18) o en silla blanca (RTGC 15.17); paseando (2.C.11 y RTGC 15.28); o peinándose sus blancas canas (2.C.17, RTGC 15.13, RTGC 15.25 y RTGC 15.31), imagen antitética que contrasta con la de la juventud que evoca el nombre de Delgadina; también hay un ejemplo (RTGC 15.14) en el que la madre está provocativamente bebiendo agua. Pero en el corpus cubano hay uno de los textos (RTGC 15.15) en que la madre se encuentra bordando ricos pañales, uno de los estereotipos que Gutiérrez Estévez reserva exclusivamente a la figura de las hijas.

Caso similar es el del único ejemplo que se halla en el corpus cubano referente a la figura del hermano (2.C.5), quien está bebiendo un vasito de

agua, estereotipo que Gutiérrez Estévez afirma que es exclusivo de la madre, llegando a afirmar que no hay textos en el corpus pan-hispánico del romance en los que hermanos o hermanas aparezcan bebiendo agua¹¹¹⁸.

VIII.4.6.e) Respuestas a la petición de auxilio de Delgadina. En las versiones quisqueyanas y cubanas las respuestas que recibe Delgadina de familiares y allegados a su petición de auxilio muestran un amplio abanico de variantes. Pero hay una peculiaridad específica de los textos cubanos en este segmento narrativo, una singularidad privativa en relación al corpus pan-hispánico del tema desde su perspectiva de conjunto. Si bien en el corpus pan-hispánico lo que predomina, con un porcentaje que alcanza el ochenta por ciento¹¹¹⁹, son los insultos y las muestras de agresividad, en las versiones cubanas lo que prevalece en las respuestas son las muestras de afecto hacia Delgadina, presentes en un cincuenta por ciento de los textos, frente a un cuarenta en que se hallan muestras de desafección, agresividad o insultos. Esas muestras de cariño, estima o inclinación aparecen en boca mayoritariamente de madre y hermana o hermanas (2.C.1, 2.C.2, 2.C.7, 2.C.12, 2.C.15, 2.C.20, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.28, 2.C.31, RTGC 15.17, RTGC 15.19 y RTGC 15.20), si bien hay otras versiones en las que el inventario se amplía a madre y criada (2.C.10), hermana, madre y abuela (2.C.16), tía, hermano, abuela y madre (2.C.19), hermano, hermana, madre, abuela y criado (2.C.13), soldaditos, madre, hermana y animalitos que cruzan (2.C.9); o se reduce únicamente a las hermanas (RTGC 15.16). A pesar de esa complicidad afectiva con Delgadina, la madre, las hermanas y los otros familiares y allegados le denegarán su auxilio, justificando esta insolidaria e inmisericorde actitud casi siempre por cobardía, por el pánico a una brutal venganza del padre con el riesgo de la propia vida:

porque tu padre me ha dicho
que me arranca el corazón y me da de puñaladas. (2.C.1 y 2.C.2)

- Ay, niñita, ay, niñita yo no se la puedo dar
que si el señor rey me ve me mandará a matar. (2.C.9)

- Hija, yo te la daría con el corazón y el alma,
pero si tu padre se entera a ti y a mí nos matara. (2.C.10)

¹¹¹⁸ Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, I, ob. cit., p. 167.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 180-213.

- No podemos, Angarina, que mi padre nos matará. (2.C.6)

yo no te la puedo dar
porque si el Rey me ve juro que me ha de matar. (2.C.13)

- Delgadina, Delgadina, no te la podemos dar
porque si papá se entera a palos nos va a matar. (2.C.15)

Delgadina, no te puedo dar el agua
porque si satán lo sabe, me traspasa con su espada. (2.C.19)

yo no puedo darte el agua
porque si tu padre ve me traspasa con su espada. (2.C.20)

no te puedo dar el agua
porque si papá me ve me traspasa con su espada. (2.C.23)

no te puedo dar el agua
porque si papá me ve me atraviesa con su espada. (2.C.25)

no te puedo dar el agua
porque si papá me ve me troceará con su espada. (2.C.26)

- Delgadina, Delgadina, no te puedo dar el agua
porque si tu papá sabe, me traspasa con la espada. (2.C.28)

no te puedo dar el agua
porque si tu padre me ve, me matan a puñaladas. (2.C.31)

- Delgadina te la diera si el señor rey lo mandare,
si tu padre lo supiere la cabeza nos cortare. (RTGC 15.16)

yo te la quisiera dar,
pero si tu padre lo sabe a palos me ha de matar (RTGC 15.19)

yo no te la puedo dar,
porque si el rey me ve a palos me ha de matar (RTGC 15.20);

solo en una de ellas el castigo no sería mortal de necesidad y aparentemente podría ser más llevadero:

- Delgadina, Delgadina, yo no puedo darte el agua
porque si tu padre me ve, me dará una azotada. - (2.C.16)

También hay versiones cubanas en las que conviven a la vez insultos y muestras de cariño por parte de los familiares a los que Delgadina solicita su socorro. En ellas lo más común es que sean los hermanos los que manifiesten una complicidad afectiva con Delgadina, mientras que será la madre la que afrente, maldiga o injurie con denuestos a la hija (2.C.14, 2.C.18, 2.C.21, 2.C.32, RTGC 15.13 y RTGC 15.31). En los cuatro primeros textos, recogidos

en las provincias orientales de Guantánamo y Santiago de Cuba, no hay reproches de la madre a Delgadina en relación a que esta sea la responsable de que viva malmaridada con su esposo, como sucede con los dos últimos, ambos habaneros, en los que la madre lo manifiesta de forma explícita (RTGC 15.13) o tácita (RTGC 15.31). Pero también hay otros textos en los que son los hermanos los que la insultan y afrentan mientras que es la madre la que le demuestra su amor y su estima (2.C.11 y RTGC 15.28, como ya se indicó *supra*, dos actualizaciones de una misma versión con mínimas variantes discursivas); incluso en otro de los textos, el 2.C.27, se da una terna particular: la madre y una de las hermanas ofenden a Delgadina, mientras que su otra hermana le muestra su cariño e inclinación.

Los textos en los que solo hallamos insultos y muestras de agresividad no llegan al veinte por ciento de las versiones cubanas: en boca de hermana y madre (2.C.4, 2.C.30, RTGC 15.14 y RTGC 15.15), hermanas y madre (2.C.17) o hermana, hermano y madre (2.C.29) o solo de la hermana (RTGC 15.18). En uno de los textos (2.C.4) aparece de nuevo la figura de la madre como esposa malcasada a causa de Delgadina (en este caso no hay referencias de lugar que nos permitan adscribirlo geográficamente con los otros dos textos habaneros en los que encontramos dicha figura, si bien pudiera tener idéntica procedencia, pues provienen de la capital cubana la gran mayoría de los textos recogidos por Carolina Poncet, quien en sus primeros trabajos de investigación no registraba datos ni del informante ni del lugar de procedencia del mismo).

Por último, en dos de las versiones cubanas (2.C.3 y 2.C.6) las hermanas de Delgadina le deniegan el socorro pero sin manifestaciones de cariño o desafección, únicamente exponiéndole su negativa, bien reprochándole la desobediencia al progenitor (2.C.3), bien justificándose por temor al castigo del padre (2.C.6).

El corpus de textos dominicanos por el contrario coincide con ese ochenta por ciento del corpus pan-hispánico del romance en el que Delgadina sorprendentemente recibe insultos y muestras de agresividad por parte de sus familiares:

Nos encontramos aquí ante uno de los acontecimientos más notables de todo el romance: Delgadina, que por querer conservar su inocencia, ha sido secuestrada por su padre, es tratada como culpable por el resto de sus

parientes. El énfasis y la reiteración con que es insultada, unido en bastantes casos a las razones que esgrimen para justificarlos, llegan a teñir de ambigüedad al propio personaje de Delgadina y a sumir en la perplejidad al oyente del romance, que puede dudar de su inocencia.¹¹²⁰

En la versión 4.D.1 son la hermana, el hermano y la madre los que responden con un mismo denuesto utilizando la reiteración paralelística de dos versos:

- Quítate de esa ventana, perra traidora y malvada,
que si mi padre te viera la cabeza te cortara. (4.D.1)

En tres de los textos, 4.D.4, 4.D.5 y 4.D.8, son hermana y madre exclusivamente las autoras del impropio. En 4.D.8 el único reproche de ambas a Delgadina es paradójicamente su desobediencia por no ceder a los deseos incestuosos del padre; algo parecido ocurre en la singular versión 4.D.5, con la diferencia de que es la madre la que ordena la prisión de nuestra protagonista, censurando tanto madre como hermana de manera insólita la desobediencia de Delgadina, siendo el papel de la madre, como hemos comentado *supra*, cuando menos sorprendente; por último, en 4.D.4 la hermana reprocha a Delgadina el no obedecer al padre, mientras que la madre explícitamente le echa en cara sentirse malmaridada a causa de ella. Por esta misma razón en 4.D.3 la madre (en este caso, única de sus familiares a los que Delgadina pide ayuda) maldice a su hija:

- Quítate de ahí, maldita, maldita descomulgada,
que por ti estoy yo siendo una mujer mal casada. (4.D.3)

Hay también una versión dominicana en la que, como frecuentemente acontece en el conjunto de textos pan-hispánicos del romance, conviven los insultos y el menosprecio de unos familiares y las muestras de afecto de otros, quienes no obstante deniegan su socorro (4.D.2). Por último, en dos de las versiones quisqueyanas (4.D.6 y 4.D.7) madre y hermana van a mostrar su afecto a Delgadina, aunque igualmente van a denegarle su auxilio: bien por miedo de ambas a la reacción del padre (4.D.7), o bien, por una parte, por el miedo de la hermana y, por otra, por el prudente temor de la madre a las represalias que el padre pudiera tomar sobre Delgadina (4.D.6).

¹¹²⁰ Manuel Gutiérrez Esteve, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, I, ob. cit., p. 182.

Así pues, también en la mayoría de textos dominicanos, en línea con el conjunto del corpus pan-hispánico del tema, los familiares de Delgadina utilizan un amplio surtido de razones y excusas a favor de su inhibición en el conflicto, amparándose a menudo en consideraciones arbitrarias e incluso falseando los hechos.

VIII.4.6.f) Reacciones de Delgadina a la denegación de ayuda. Según Gutiérrez Estévez¹¹²¹, en el corpus pan-hispánico del tema cinco son las variables que Delgadina exterioriza tras la denegación de su petición de socorro: desconsuelo, oraciones y rezos, angustia por la sed, protesta (si bien esta sería más bien excepcional) y una quinta variable en la que no se manifiesta en el texto reacción alguna por parte de Delgadina, alcanzando esta el grado máximo de esencialidad, al haberse eliminado toda información accesorio. Las versiones con esta última variante son mayoritarias en República Dominicana (4.D.3, 4.D.5, 4.D.7 y 4.D.8). De las otras cuatro variables establecidas por Gutiérrez Estévez, en los textos quisqueyanos solo hallamos la del desconsuelo, con imágenes poéticas conmovedoras:

- Delgadina se quitó muy triste y acongojada,
y la trenza de su pelo hasta el suelo le llegaba. (4.D.1)

Angelina se quitó muy triste y desconsolada,
que de lágrimas y llanto todo el cuarto lo bañaba. (4.D.2)

Se quitaba Delgadina muy triste y acongojada,
con lágrimas de sus ojos las almohadas bañaba. (4.D.4)

En el corpus cubano, las versiones en las que no hay reacción explícita alguna de Delgadina son mayoría apabullante, tres cuartas partes de las mismas (2.C.1, 2.C.2, 2.C.4, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.12, 2.C.13, 2.C.14, 2.C.15, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.30, 2.C.32, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.17, RTGC 15.18, RTGC 15.19, RTGC 15.20, RTGC 15.25 y RTGC 15.31). Además, hay otras dos en las que Delgadina reacciona con sed (2.C.17 y 2.C.31), en otra (2.C.29) con vergüenza –categoría no contemplada por Gutiérrez Estévez– y en cuatro más con desconsuelo (2.C.11, RTGC 15.13, RTGC 15.16 y RTGC 15.28), con imágenes tan emotivas en algunas de ellas como las de los textos dominicanos:

¹¹²¹ *Ibid.* pp. 153-161.

Se quita Delgadina muy triste y desconsolada,
con las lágrimas que echaba ella su sala regaba,
con el pelo que tenía ella su sala barría. (2.C.11 y RTGC 15.28)

De allí vino Delgadina muy triste y acongojada,
con lágrimas de sus ojos llena su sala regaba. (RTGC 15.13)

VIII.4.7. Consentimiento de Delgadina.

Delgadina, tras la negativa de sus familiares o allegados y en una situación preagónica de necesidad acuciante, solicitará finalmente el agua a su padre; o lo que es lo mismo, dará simbólicamente su consentimiento a los deseos incestuosos de este, desencadenando con ello la resolución final del conflicto, si bien hay un subtipo de versiones cubanas en las que Delgadina rechaza de nuevo el incesto que su padre impone como condición necesaria para llevarle el agua. En la práctica totalidad de los textos la fórmula suplicatoria que emplea Delgadina es idéntica a la que utilizó para solicitar ayuda a familiares y allegados. Como en el anterior segmento narrativo, dividiré este para su análisis en subapartados.

VIII.4.7.a) Circunstancias del padre cuando Delgadina le pide agua. En las versiones dominicanas el padre de Delgadina aparece en diversas situaciones justo antes de que Delgadina acceda implícitamente a sus pretensiones pidiéndole agua, con todo lo que ello conlleva: sentado en silla de oro (4.D.1), jugando juegos de damas (4.D.2 y 4.D.4) o juego de calle (4.D.5), y paseando lindas calles (4.D.8) o cruzando las lindas calles (4.D.3); circunstancias todas ellas que para la figura paterna, de forma idéntica a lo que acontecía con el resto de clan familiar o sus allegados, responden a estereotipos comunes en el corpus pan-hispánico en su conjunto. Cabe destacar la posibilidad apuntada *supra* de una lectura bisémica y maliciosa de los juegos de damas con los que se entretendría el padre.

Como ya ocurriera respecto a la situación u ocupaciones en que se encuentran familiares y allegados de Delgadina cuando esta les pide ayuda, nuevamente la mayoría de los textos cubanos no da información precisa alguna acerca de las circunstancias en las que la hija observa al padre inmediatamente antes de pedirle el agua y, con ello, acceder a sus pretensiones (2.C.1, 2.C.2, 2.C.3, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.12, 2.C.14, 2.C.15, 2.C.16, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.22, 2.C.23, 2.C.25,

2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.31, 2.C.32, RTGC 15.19 y RTGC 15.20). Así, de nuevo nos encontramos con que casi dos terceras partes de las versiones del corpus cubano no coinciden con lo más habitual en el corpus pan-hispánico en su conjunto¹¹²².

En el tercio restante de textos cubanos, que coincide con lo comúnmente mayoritario en la tradición pan-hispánica, encontramos situaciones estereotipadas existentes también en el corpus quisqueyano, junto a otros estereotipos no presentes en el mismo. Entre las primeras hay que citar “paseando de una sala a otra sala” (2.C.11 y RTGC 15.28) o la más común en el corpus pan-hispánico del romance, en la cual se expresa su majestad y su poder: sentado en silla blanca (RTGC 15.17) o en silla de oro (2.C.17), con la singularidad en este texto de la variante privativa que afirma la naturaleza satánica del padre, “su padre el delmón”. Entre los estereotipos que no comparten los textos cubanos y los quisqueyanos encontramos al padre en una situación doméstica de evocaciones cidianas, la de afeitarse las barbas (RTGC 15.31). Aunque la variante con mayor número de ejemplos en el corpus cubano, y ninguno en el dominicano, es más característica de los estereotipos de actividad maternos: peinando sus blancas canas (2.C.4, RTGC 15.14 y RTGC 15.16) o bellas canas (RTGC 15.14). Nuevamente el contraste entre la senectud de la figura del padre, señalada por las canas, y la juventud de la hija resalta lo aberrante del deseo del progenitor.

VIII.4.7.b) La fórmula utilizada por Delgadina para pedir a su padre el agua de su perdición. La fórmula con la que Delgadina finalmente pide agua a su padre sigue el mismo modelo establecido para la solicitud de ayuda a familiares y allegados (que ya comentamos en el subapartado VIII.4.6.b). En los textos quisqueyanos es idéntica tanto para el padre como para el resto de familiares invocados anteriormente, con dos excepciones. La primera, la del texto 4.D.5, que aporta un emotivo detalle poético, al que da pie la particularidad de esta versión en la que la voz narrativa es la de Delgadina en primera persona: el verso con el que manifiesta su situación preagónica en las invocaciones a

¹¹²² Tampoco en este punto el análisis de Gutiérrez Esteve tiene en cuenta el corpus de versiones cubano, por lo que sus conclusiones al respecto no pueden aceptarse como definitivas para el conjunto del corpus pan-hispánico del romance. Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, I, ob. cit., pp. 216-222.

hermana y madre, “que el alma la tengo seca / y la vida se me acaba”, varía en su segundo hemistiquio cuando se dirige al padre, introduciendo un delicado guiño que de forma directa apela a la compasión paterna como último y desesperado recurso, “Delgadina se te acaba”. La segunda excepción es la del único de los textos dominicanos en el que conviven verso y prosa (4.D.6), en el cual Delgadina modifica la petición que hace a madre y a hermana para, en su desesperación, formular explícitamente la aceptación del incesto:

que los amores que dé, a mi padre se los daré. (4.D.6)

Es la única de las versiones quisqueyanas en las que el consentimiento de Delgadina se reconoce de manera explícita y no de forma tácita (sobreentendiendo lo que conlleva la petición del agua al padre).

En el corpus cubano del romance de nuevo el abanico de variables se ensancha en este segmento narrativo. Para empezar, en varios de los textos no existe este segmento de la solicitud de agua de Delgadina a su padre¹¹²³, tanto en versiones de las censuradas en el proceso de eufemismo por elipsis (2.C.6 y RTGC 15.25), por lo que dicho segmento no sería necesario estructuralmente para la intriga, como en otras no censuradas en las que su elisión es más chocante (2.C.12, RTGC 15.18, RTGC 15.19 y RTGC 15.20). Cabe destacar que todas ellas se recogieron en las provincias occidentales de la isla y ninguna en el oriente cubano.

Solo un número reducido de versiones cubanas comparte con la mayoría de las dominicanas (y las del corpus pan-hispánico en su conjunto) que el modelo de fórmula con el que Delgadina pide agua a su padre sea el mismo que el de su solicitud de ayuda a familiares y allegados (2.C.1, 2.C.2, 2.C.4, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.25, 2.C.31, RTGC 15.14 y RTGC 15.15). Entre los textos cubanos el grupo más mayoritario es el de los que modifican su fórmula en su verso final con el ofrecimiento explícito de Delgadina de ser la enamorada del padre a cambio del agua (2.C.11, 2.C.13, 2.C.14, 2.C.16, 2.C.17, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.32, RTGC 15.13, RTGC 15.28 y RTGC 15.31), consintiendo (como el dominicano 4.D.6) expresamente el incesto. Nuevamente es relevante que la práctica totalidad de dichos textos provengan de las provincias orientales cubanas, con la salvedad

¹¹²³ Cuestión aparte son los textos 2.C.3, 2.C.5, 2.C.7 y 2.C.15, en los que se observa en este segmento narrativo lagunas de memoria entre los informantes.

de uno de Sancti Spíritus (RTGC 15.28) y dos de la provincia de La Habana (RTGC 15.13 y RTGC 15.31).

Caso especial es el de los textos espirituanos RTGC 15.26 y RTGC 15.27, en los que la única petición de agua que hace Delgadina durante su encierro es a su padre. En ambas además cabe destacar como preciosismo formal la correspondencia paralelística entre la proposición primigenia del padre, “Tú serás mi esposa amada” y, tras un primer rechazo a dicha propuesta, el consentimiento final de Delgadina, “Yo seré su esposa amada”.

VIII.4.7.c) La respuesta del padre. Viene determinada por cómo haya sido la demanda formal de agua por parte de Delgadina.

En los textos dominicanos, en los que se sobreentiende tácitamente que Delgadina con la petición del líquido vital consiente el incesto, el padre ordena a sus vasallos, criados o caballeros que inmediatamente lleven el agua a Delgadina. En 4.D.3 y 4.D.8 parece que dicha urgencia se podría deber al temor del padre a que Delgadina muera antes de consumir el coito incestuoso:

- ¡Corran, corran! caballeros, denle agua a Delgadina,
que el alma la tiene seca y la vida se le acaba. - (4.D.3)

- Corran, corran, los vasallos a darle agua a Delgadina,
que el alma la tiene seca y la vida se le acaba. - (4.D.8)

En el texto 4.D.1, tras urgir a sus caballeros para que lleguen a tiempo de dar el agua a Delgadina todavía viva (y así poder llevar a cabo la cópula sexual con la hija), el padre paradójicamente se entretiene –restando un tiempo imprescindible si Delgadina está en el último hálito de vida– especificando y restringiendo el tipo de recipientes en que ha de beber Delgadina:

- Corran, corran, caballeros, a dar agua a Delgadina,
que el alma la tiene seca y la vida se le acaba.
No le den en vaso de oro ni tampoco en vaso de plata;
Dénsela en el de cristal para que refresque el agua.- (4.D.1)

Pero esta paradoja esconde un evidente simbolismo. El agua que tomará Delgadina ha de ir en vaso transparente, en el que todo quede a la vista, y no en otros opacos, por muy lujosos que sean. Nos hallamos ante imágenes simbólicas. La pureza del agua limpia en vaso transparente sería símbolo de virtud y nos anticiparía que el incesto finalmente no se habría de consumir, mientras que el oro y la plata se asociarían a corrupción y vicios mundanos, como la lujuria, cuyo exponente más aberrante sería el incesto. Estos

elementos simbólicos los encontramos también en el resto de versiones quisqueyanas:

- ¡Suban, suban!, mis criados, a darle agua a Angelina,
no le den en vaso de oro ni le den en el de plata
denle en vaso de cristal para calmarle la sed. (4.D.2)

- ¡Corran, corran!, los criados, tráiganle agua a Delgadina,
no traigan jarro de plata ni tampoco en el de oro,
tráiganle en el de cristal para refrescar su alma.- (4.D.4)

- Corran, corran, caballeros, los que más cerca están,
denle agua a Delgadina en un vaso de cristal. - (4.D.5)

Muy revelador resulta el texto 4.D.4, en que el agua en vaso de cristal (símbolo de transparencia, pureza y virtud) refrescará el alma de Delgadina. En el texto 4.D.7 dichos elementos se combinan poéticamente de un modo distinto, aunque el simbolismo conduce a lo mismo, pues aunque la bandeja sea de oro y plata, el agua se sirve en una copa “muy cristalina”:

- Corran, corran caballeros a darle agua a Delgadina
en bandeja de oro y plata y en copa muy cristalina
..... (4.D.7)

En las versiones cubanas, una vez más, el abanico de variables al respecto se ensancha, de nuevo con diferencias significativas respecto al corpus dominicano. A diferencia de este, lo más frecuente en los textos cubanos es que los metales nobles y el vidrio o cristal transparentes no solo dejen de ser antagónicos, sino que se asocien y complementen (2.C.1, 2.C.2, 2.C.15, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.22, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.32), en un segmento narrativo, muy uniforme en todos ellos, formado por dos versos, con mínimas variantes discursivas, cuyo modelo sería el siguiente:

- Corran, corran, mis vasallos, denle agua a Delgadina
con aquel vasito de oro y del agua cristalina. – (2.C.29)

La propuesta del padre busca camuflar la naturaleza del crimen incestuoso para que parezca menos aberrante, utilizando a su vez el simbolismo del agua¹¹²⁴ y el de los metales nobles para envolver la pureza simbólica del agua

¹¹²⁴ Gutiérrez Estévez propone una interpretación simbólica del agua en el tema de *Delgadina* desde una perspectiva antropológica que considero muy interesante (v. Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, I, ob. cit., pp. 338-352) y con la que coincido en parte, pero no en su totalidad, pues a veces llega a ser algo forzada y no se ajusta al corpus del romance en su conjunto; por ejemplo, en lo referente a su interpretación simbólica de la fuente sagrada de agua que brota del cuerpo sin

cristalina con el oro también simbólico del poder y la lujuria, probando a unirlos natural y cotidianamente como si lo que representan entrara dentro de la normalidad y no constituyera una falta execrable. En otros dos textos los elementos que intervienen son distintos, si bien el correlato simbólico se mantiene:

- Corran, corran mis vasallos a darle agua a Ambarina
en el vasito de plata y el platíco de cristal. – (2.C.9)
- Corran, corran mis vasallos a darle agua a Delgadina,
en la copa de cristal y en el platíco de China.- (2.C.11 y RTGC 15.28)

Esta asociación entre objetos suntuarios o metales preciosos por una parte y la transparencia del agua o el cristal como símbolos de pureza por otra, adquiere especial relevancia con la fuente dorada de una singular versión de Cienfuegos:

- Corran corran, mis criados a darle agua a Delgadina
de nuestra fuente de oro que está fresca y cristalina.- (RTGC 15.17)

La fuente (cuya importancia simbólica y trascendencia para la interpretación de la *fábula* es capital, como acabamos de anotar, para Manuel Gutiérrez Estévez) aparece en este segmento narrativo en otras dos versiones cubanas:

- Corran corran mis criados, denle agua a Delgadina,
en la copa de cristal de la fuente de la china.- (RTGC 15.31)
- Corran, corran, mis vasallos a darle agua a Delgadina
en aquel vasito de agua de la fuente cristalina. – (2.C.19)

En este último texto no hay ya referencia alguna a metales nobles, igual que acontece en otros textos cubanos (RTGC 15.26, RTGC 15.27 y RTGC 15.29)

vida de Delgadina (común a un gran número de versiones en el conjunto del corpus pan-hispánico del tema), crucial para la explicación antropológica que Gutiérrez Estévez, pp. 350-351, hace de la *fábula* del romance:

Delgadina, impura y sacralizada, instrumento involuntario de la conservación del sistema moral, muere, y debajo de su cama nace una fuente sagrada. Una fuente que nace en el sitio de la evitación ritual, en el espacio sagrado e impuro que Delgadina ha estado ocupando, y que nace cuando la muerte de Delgadina ha hecho desaparecer el peligro. La fuente, el agua de la fuente, es, pues, el elemento sensible que simboliza la anulación de la contaminación. De aquí procede su expresividad simbólica. El agua de la fuente apunta hacia el centro de la tensión entre pureza y contaminación.

Dicha fuente no aparece en ninguno de los textos dominicanos y solo en cuatro de los cubanos, si bien solo en uno de ellos (RTGC 15.16) como fuente prodigiosa que surge de la cabecera del cuerpo yacente de Delgadina. Por ello la validez del análisis de Gutiérrez Estévez para el corpus caribeño queda en entredicho. Como ya hemos comentado *supra*, Gutiérrez Estévez no incluye las versiones cubanas del tema de *Delgadina* en su estudio, sin que explique las razones de ello. Para el corpus cubano y quisqueyano del romance, el simbolismo del agua desde una perspectiva exclusivamente literaria ofrece así mismo soluciones al conflicto planteado en la *fábula*, como confío que quede de manifiesto en mi análisis.

en los que la transparencia del agua y del cristal nos sumerge simbólicamente en un ámbito de pureza y virtud:

- Corran corran mis criados, denle agua a Delgadina
en un vaso de cristal pa que sea cristalina. - (RTGC 15.26 y RTGC 15.27)

Dentro de la rica disparidad de variables que hallamos en el corpus cubano del romance de *Delgadina* hay también un par de versiones similares a las ya indicadas *supra* más extendidas en el corpus dominicano, en las que los metales nobles y los objetos suntuarios se contraponen antagónicamente a otros asociados a una transparencia simbólica (y que en el texto 2.C.17 se verían reforzados por el nombre de la protagonista, doña Blanca):

- Corran, corran, mis batalllos, tráiganle agua a doña Blanca.
No le traigan en el de oro ni tampoco en el de plata.
Tráiganle en el de cristal que se le refresque el alma. – (2.C.17)

- Anda vete, pajecillo, dámele un jarro de agua,
no le des por el de plata,
dáselo por el de vidrio que me le refresque el alma.- (RTGC 15.13)

Pero también hay otros textos (2.C.5, 2.C.14, 2.C.16 y 2.C.21) en los que el agua se sirve únicamente en objetos suntuarios exóticos o preciosos, sin asociaciones con el cristal o el vidrio que redunden en asociaciones simbólicas de pureza y virtud; verbigracia:

- Vengan todos mis criados a traerle agua a Angarina,
unos con jarros de plata y otros con jarros de China. (2.C.5)
- Corran, corran, mis vasallos, delen agua a Delgadina
en aquel vasito de oro que está allí en la cocina. – (2.C.16 y 2.C.21)

Otra diferencia entre el corpus de textos cubanos y dominicanos es que en el primero encontramos versiones en las que no existe este segmento narrativo, pues no contienen la postrera petición de agua al padre. Delgadina moriría tras la negativa de la hermana (RTGC 15.20) o de la madre (2.C.12, RTGC 15.18 y RTGC 15.19) a proporcionarle agua.

Caso aparte es el del texto RTGC 15.25, uno de los del tipo censurado que se han visto afectados en su transmisión oral por un proceso de eufemismo por elipsis, en el que es la madre quien encarna el papel que el romance comúnmente asigna al personaje paterno: es la matriarca quien ordena a los criados que den agua a Delgadina, con una fórmula que de nuevo se asemejaría a la más habitual en el corpus dominicano:

Pronto llamó a los criados: -A Delgadina denle agua,
no le den por el de oro ni le den por el de plata
denle por el de vidreo para que le riegue el alma. - (RTGC 15.25)

Otro modelo de texto cubano que no se encuentra en el corpus dominicano es el de las versiones (RTGC 15.14, RTGC 15.15 y RTGC 15.16, todas ellas habaneras y con mínimas variantes discursivas) que resuelven este segmento con el lacónico mandato paterno:

- Corran, corran los criados a darle agua a Delgadina. - (RTGC 15.15)

Por el contrario hay otras versiones cubanas en las que la respuesta del padre no es tan sobria y le permite extenderse en diversos matices. Así en el texto 2.C.28, el progenitor reprocha a Delgadina sus negativas anteriores aunque finalmente ordena que le den el agua, asociando, como en la mayor parte de los textos cubanos, metales nobles y agua cristalina:

- Delgadina, Delgadina, marcha de aquí desgraciada,
no quisiste hacer el caso al rey que te mandaba.
Corran, corran, marcha de aquí, delen agua a Delgadina
en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina. – (2.C.28).

En la gran mayoría de los textos cubanos se sobreentiende de forma tácita tanto el consentimiento que supone la postrera petición de agua que hace Delgadina a su padre, como que el padre finalmente accede a llevársela solo porque Delgadina consentirá sus deseos y se le entregará sexualmente. Sin embargo, hay una minoría de textos en los que no hay encubrimiento alguno y el padre lo declara abiertamente y de modo explícito:

- Corran, corran mis vasallos denle agua a Delgadina
en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina,
y después que se lo tome ella será mi enamorada. (2.C.32)

- Hijita, hijita mía, yo te voy a dar el agua
y después que te la tomes, tú serás mi enamorada.
Corran, corran mis vasallos a recoger a Delgadina
en el cuarto más oscuro, más para atrás de la cocina. (2.C.31).

En el primero de ellos de nuevo aparecen ligados el oro y el agua cristalina, mientras que en el segundo –como igual ocurre con los textos dominicanos 4.D.3 y 4.D.8– no hay mención alguna a dichos elementos simbólicos, presentes en la gran mayoría del corpus cubano.

Por su parte el texto 2.C.4 ofrece en este segmento narrativo un modelo muy extendido en el corpus pan-hispánico en su conjunto, pero que no tiene

ejemplos en el dominicano y que en el cubano únicamente lo encontramos en esta versión. El padre condiciona la orden de dar agua a Delgadina a que esta cumpla una supuesta palabra dada anteriormente por ella, que tácitamente se entiende que es la de consumir el incesto. Delgadina acepta cumplirla pero declara su disconformidad y afirma que solo lo hará de mala gana:

Ya te la alcanzo, Antolina, si me cumples la palabra.
- Se la cumplo, padre rey, aunque sea de mala gana. -
Mandó el rey a dos criados que le dieran dos copas de agua,
una con copa de oro, otra con copa de plata. (2.C.4)

De nuevo el agua le llega a Delgadina en recipientes de metales preciosos.

Hemos dejado para el final dos versiones (2.C.8 y 2.C.10) en las que hay una significativa variante en el plano de la *intriga*: el padre inquiriere las razones de Delgadina para desobedecer el deseo paterno y, a diferencia de la casi totalidad de versiones del corpus pan-hispánico, la respuesta de la hija es volver a rechazar expresamente la propuesta paterna:

- Porque no hiciste caso lo que tu padre mandaba.
- Primero quiero la muerte que ser su esposa amada.- (2.C.8)

- ¿Por qué no hiciste caso lo que tu padre mandaba?
- Primero quiero la muerte que ser tu esposa amada. – (2.C.10)

Esta variante la encontramos en un escasísimo número de versiones en el conjunto del corpus pan-hispánico del romance y aunque no modifica la *fábula* del tema condiciona la *intriga* en su secuencia final.

VIII.4.8. La muerte de Delgadina y la resolución del conflicto.

La muerte de Delgadina y la acogida póstuma de la protagonista en el paraíso, así como la de sus familiares en el cielo o en el infierno, constituyen el segmento narrativo final del romance y su contenido es esencial para la *fábula* del mismo y la resolución del conflicto que este plantea. En esta ocasión hemos decidido subdividir para su análisis este punto en dos subapartados: el primero para las versiones dominicanas y el segundo para las cubanas.

VIII.4.8.a) El corpus quisqueyano. Para empezar hay que señalar que en dos de las ocho versiones dominicanas (un veinticinco por ciento del corpus), no aparece este segmento final y el texto concluye con la orden del padre a sus criados o caballeros para que lleven el agua que calme la sed de Delgadina. Esta ausencia podría explicarse por lagunas de memoria de los informantes,

que con frecuencia ocurren en el desenlace de los romances, como indican los puntos suspensivos finales con los que se presenta transcrito uno de los dos textos (4.D.7). Pero en el otro (4.D.2) no hay indicación alguna al respecto y el texto concluye con el mandato del padre de dar agua a Delgadina:

- ¡Suban, suban!, mis criados, a darle agua a Angelina,
no le den en vaso de oro ni le den en el de plata
denle en vaso de cristal para calmarle la sed. (4.D.2)

En esta versión 4.D.2 el conflicto planteado aparentemente se va a resolver con la consumación del incesto tras la petición del agua que hace Delgadina a su padre y lo que ello tálita y simbólicamente conlleva. Pero, como ya hemos comentado *supra*, ese agua que va a beber Delgadina es servido en vaso de cristal, resaltando la transparencia de dicho agua como símbolo de su pureza, lo que nos indica que el incesto finalmente no se va a consumir; dicha interpretación se ve reforzada con la orden paterna de descartar recipientes de oro o de plata, que en este marco simbólico nos remiten a imágenes de los excesos humanos y por tanto de la lujuria, y de su aberración máxima, el incesto.

A diferencia de los dos anteriores, en cinco de los seis textos dominicanos restantes se nos informa explícitamente de que el incesto no llegará a consumarse. En cuatro de ellos este segmento final, como es natural al género romancístico, se presenta en verso:

Cuando los criados llegaron Delgadina estaba muerta
Y encontraron un letrero que a sus pies estaba escrito:
Delgadina está con Dios y su padre con los diablos. (4.D.1)

Por lo mucho que corrieron ya la niña muerta estaba.
San José estaba a su lado y la Virgen la amortajaba.
Estaba San Agustín sentadito en su balcón,
esperando a Delgadina que llegase al corazón. (4.D.3)

Por lo mucho que corrieron ya la niña muerta estaba.
Vinieron tres ángeles del cielo por Delgadina y su madre,
vinieron tres del infierno por su padre y sus hermanas. (4.D.4)

Cuando llegaron con el agua Delgadina estaba muerta.
San José prendió la vela, la Virgen la velaba
y los ángeles del cielo repicaban las campanas. (4.D.8);

en el quinto el desenlace ya solo se conserva prosificado:

El padre la sacó de la celda, la mandó a bañar, la sentó en su mesa, la puso vestida de púrpura, y en el primer bocado de comida que se llevó a la boca murió: no pudo ser ni del padre ni de otro. (4.D.6)

Por último, la versión con la que se completa el corpus de textos dominicanos conocidos hasta la fecha, si bien no declara explícitamente que el incesto no fuera consumado, tampoco deja otra interpretación posible:

San José lleva la vela y la Virgen la mortaja
y por mucho que anduvieron los ángeles se la llevaron.
Allí está san Agustín en la puerta del balcón
esperando a Delgadina, Delgadina del corazón. (4.D.5)

En la mayoría de las versiones dominicanas hay una intervención divina que condiciona el desenlace de la *fábula* y la resolución del conflicto. Dicha intervención se manifiesta de forma explícita en cinco de los textos (4.D.1, 4.D.3, 4.D.4, 4.D.5 y 4.D.8) y en ellos Delgadina es acompañada bien por Dios (4.D.1), bien por los ángeles del cielo (4.D.4), bien por la Virgen, san José y los ángeles (4.D.8), bien por la Virgen, san José y san Agustín (4.D.3), o bien por estos tres últimos acompañados por los ángeles (4.D.5). Por tanto Delgadina va a morir en santidad rodeada de ángeles y de santos y va a ser recibida como tal por Dios en el paraíso. El conflicto que plantea el romance entre la autoridad paterna y la divina se resuelve finalmente, como no podía ser de otra manera, a favor de Dios omnipotente, quien intervendrá *in extremis* causando la muerte de Delgadina e impidiendo la consumación del incesto. Se restituye así la posición de Delgadina, cuya honestidad moral, por más que estuviera en el último hálito de vida, habría quedado en entredicho al consentir el deseo del progenitor. De hecho Manuel Gutiérrez Estévez considera que Delgadina accede al paraíso más por su condición de refugio inviolable e inaccesible al apetito paterno que como premio a la firmeza moral de su conducta:

Dios, a través de la muerte, arrebató a Delgadina de la esfera de acción del padre. Podríamos decir que Dios secuestra y esconde a Delgadina en el cielo.¹¹²⁵

En cualquier caso, en estas cinco versiones quisqueyanas Delgadina, instrumento de la voluntad celestial para devolver el orden moral y eliminar el pecado, se convierte así en una santa, una víctima inocente sacrificada por Dios y que muere en gracia divina.

¹¹²⁵ Manuel Gutiérrez Estévez, *El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural*, I, ob. cit., p. 262.

Las otras tres versiones que completan el corpus quisqueyano del romance no contradicen lo establecido para las cinco que acabamos de comentar. Descartado el texto 4.D.7, ya que la informante no recordó el final del romance, el texto 4.D.6 (mitad rimado, mitad prosificado) plantea un desenlace prodigioso cuya interpretación menos forzada (salvo que contemplemos el envenenamiento de Delgadina por parte de alguno de los miembros de su familia) es la intervención divina como causa de la muerte de la joven (que curiosamente no muere al beber agua sino al dar el primer bocado de la comida que forma parte del banquete con el que su padre le regala tras su consentimiento, quizá por una re-creación de la *intriga* influida por la cuentística tradicional, al ser este segmento final uno de los prosificados). Por último, en la versión 4.D.2 la figura de Dios aparece continuamente en el discurso invocada por Delgadina; junto a ello, el análisis de las imágenes simbólicas del segmento narrativo final del romance –ese puzle de correspondencias simbólicas– que nos ha llevado a interpretar que el incesto finalmente no se consumaría, permite columbrar que detrás de todo ello se encuentra la intervención de la omnipotencia divina.

Quedan por comentar las sanciones morales, en forma de premio o castigo divino, que reciben en el corpus quisqueyano los diversos familiares que intervienen en la intriga. Delgadina siempre va a ser premiada (o secuestrada y escondida, como opina Gutiérrez Estévez) con el cielo. Como es lógico, y siempre que haya en los textos condena manifiesta, el padre será sentenciado al infierno (4.D.1 y 4.D.4). La recompensa o penitencia para el resto de familiares solo las encontramos en este último texto:

Vinieron tres ángeles del cielo por Delgadina y su madre,
vinieron tres del infierno por su padre y sus hermanas. (4.D.4)

Otra vez nos hallamos aparentemente ante incoherencias y paradojas discursivas presentes en el romancero¹¹²⁶, ya que si la hermana que interviene en la intriga de este texto 4.D.4 merece el castigo por denegar el socorro a Delgadina y encima atormentarla con ofensivos denuestos, la madre, quien además la maldice, no solo no es condenada a los infiernos sino que es conducida junto a Delgadina al cielo por tres ángeles. Salvo que consideremos

¹¹²⁶ Véase al respecto el artículo de Antonio Sánchez Romeralo, “Razón y sinrazón en la creación tradicional”, en *El Romancero hoy: Poética*, ob. cit., pp. 13-30.

que la madre merezca el perdón y la salvación por haber padecido la penitencia de vivir malmaridada (como ella misma se queja en su respuesta a Delgadina), no encontramos en principio razones para que no acompañe al padre y a sus otras hijas al averno; incluso admitiendo los sufrimientos que conllevaría vivir malcasada, no creo que justificaran la redención de su culpa. Mercedes Díaz Roig propuso una explicación para la sorprendente absolución de la madre en estas versiones en las que se comporta igual o peor que el resto de familiares finalmente condenados: la devoción prácticamente sagrada a la madre en muchas culturas tradicionales impide que esta figura, casi santa, sea tratada de modo desfavorable:

Entre la madre cruel (impensable para el mexicano [“y también para el dominicano y el cubano”]) y la esposa sometida se elige esta última para justificar el desamparo de Delgadina; la madre no es mala, simplemente *no puede* socorrer a su hija.¹¹²⁷

VIII.4.8.b) El corpus cubano. También en la gran mayoría de las versiones del corpus cubano se establece explícitamente en el desenlace la muerte de la protagonista antes de que llegue a consumarse el incesto (2.C.1, 2.C.2, 2.C.3, 2.C.4, 2.C.6, 2.C.7, 2.C.9, 2.C.11, 2.C.13, 2.C.14, 2.C.16, 2.C.17, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.22, 2.C.23, 2.C.27, 2.C.29, 2.C.30, 2.C.31, RTGC 15.13, RTGC 15.14, RTGC 15.15, RTGC 15.16, RTGC 15.17, RTGC 15.18, RTGC 15.19, RTGC 15.20, RTGC 15.25, RTGC 15.28 y RTGC 15.31). Y en los textos del corpus cubano (salvo unas pocas excepciones que comentamos *infra*) en los que la muerte de Delgadina no se expresa explícitamente, se sobrentiende de modo evidente:

- Primero quiero la muerte que ser su esposa amada.-
La Virgen del Rosario preparándole la cama
y los ángeles del cielo repicando las campanas. (2.C.8)

Pasan días, pasan días sin comer y sin beber
y Angarina se moría por los caprichos del rey.
La Virgen del Rosario preparábale la cama,
y los ángeles del cielo repicaban las campanas. (2.C.10),

alcanzando una bella condensación poética con las campanas que repican solas del texto 2.C.15:

Al subir las escaleras Delgadina agonizaba.

¹¹²⁷ Mercedes Díaz Roig, “El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de *Delgadina*”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, ob. cit., p. 184. El entrecomillado entre corchetes es mío.

Las campanas de la iglesia ellas solas repicaban.

En otras tres versiones, todas ellas santiagueras y con un modelo discursivo muy similar, el óbito de Delgadina también se sobrentiende, pero no de forma tan manifiesta:

- Corran, corran, mis vasallos, traigan agua a Delgadina
en aquel vasito de oro, del agua más cristalina. –
El cuarto de la mamá eran ratas y ratones.
El cuarto de la hermana eran espinas
El cuarto de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.25)

- Corran, corran, mis vasallos denle agua a Delgadina
en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina. –
La cama de su hermana eran ratas y ratones.
La cama de su mamá eran rosas con espinas.
La cama de su papá eran ratas y ratones.
La cama de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.26)

Corran, corran, marcha de aquí, delen agua a Delgadina
en aquel vasito de oro donde el agua es cristalina. –
En la cama de mamá salen ratas y ratones.
En la cama de papá salen cosas y misterios,
y en la cama de Delgadina salen flores y jazmines. (2.C.28);

Por último hay varios textos en los que los informantes, o bien no recordaban el desenlace (2.C.32 y RTGC 15.29), o bien expresaron lagunas de memoria que harían arriesgada cualquier interpretación (2.C.5 y 2.C.24).

La intervención divina que condiciona el desenlace de la *fábula* y la resolución del conflicto presenta un número mayor de variables en el corpus cubano del tema que en el dominicano, así como una mayor riqueza. El enfrentamiento planteado por el romance entre la autoridad paterna y la divina se resolverá en las versiones cubanas igualmente a favor de Dios omnipotente, quien volverá a intervenir *in extremis* causando la muerte de Delgadina e imposibilitando la consumación del coito incestuoso. En la mayor parte de ellas dicha intervención se manifiesta de forma explícita con la presencia de vírgenes y ángeles, criaturas celestiales que acompañan a Delgadina y confirman la participación divina. En algunos textos solo aparecen los ángeles (2.C.6, 2.C.7, 2.C.9, 2.C.12, RTGC 15.26 y RTGC 15.27), si bien es también habitual que estén acompañados por la Virgen (2.C.4 y 2.C.19), encarnada así mismo en una variedad de advocaciones, como la de los Remedios (2.C.3) o la del Pilar (RTGC 15.18), con especial fortuna para la Virgen del Rosario (2.C.1, 2.C.2, 2.C.8 y 2.C.10), a quien a veces se la cita sin otra compañía (RTGC

15.14). También aparece la Magdalena (RTGC 15.25 y RTGC 15.16); este último texto es el único del corpus cubano en el que encontramos como prodigio la fuente de agua clara –capital para la interpretación de la *fábula* del tema que hace Manuel Gutiérrez Estévez¹¹²⁸– que surgiría del cuerpo de Delgadina sin vida, señal de que la joven habría sido así santificada por la gracia divina:

Y en la cabecera tenía una fuente de agua clara,
y en los pies la Magdalena haciéndole la mortaja (RTGC 15.16)

En el texto RTGC 15.13 la participación divina se pone de manifiesto, además de por la compañía de los ángeles, con otro hecho prodigioso y claramente sobrenatural: Delgadina, ya cadáver, arroja una carta sellada a su madre, cuyo mensaje, con un discurso formulario característicamente romancístico, establecerá las sanciones a todos los miembros de la familia por haberle denegado el agua salvadora:

Ya cuando el agua llegó, Delgadina estaba asfixiada,
los ángeles la amortajaban.
Vieron que en su mano derecha lleva una carta sellada.
Pasan condes, pasan duques y a nadie se lo tiraba,
y pasa su madre reina y a la falda se la tira.
Lo que la carta decía, lo que la carta explicaba:
que en el fin de los infiernos tienen mis padres el alma
y también mis hermanitas por estar en la compañía. (RTGC 15.13);

carta celestial que también encontramos en otro de los textos cubanos:

Cuando el agua llegó doña Blanca está firmada.
En el costado derecho tiene una carta sellada.
con un letrado que dice, con un letrado que habla:
por aquí se sube al cielo. (2.C.17).

Estas cartas sobrenaturales cumplen una función análoga a la de otro prodigio maravilloso de una de las versiones dominicanas (4.D.1), el letrado escrito, que milagrosamente se encuentra a los pies de Delgadina muerta. Nuevo ejemplo de prodigio sobrenatural detrás del cual se intuye la mano de Dios es el de las campanas repicando (y a diferencia del texto RTGC 15.19) sin que ningún humano las taña (2.C.15 y RTGC 15.31). Si bien, de entre todos los motivos que nos sugieren la participación divina, quizá el ejemplo más preciosista sea el de los pájaros del monte que llevan flores al cuerpo yacente de Delgadina

¹¹²⁸ Véase el capítulo VIII.4.7.c.

(2.C.22), contenido en una versión fragmentaria que recogí en el municipio holguinero de Moa:

Delgadina tomó el agua y allí mismo cayó muerta
y los pájaros del monte corrieron a echarle flores.

Aunque, como acabamos de ver en varios ejemplos anteriores, la intervención de Dios en las versiones orientales se manifieste con diversas variaciones expresivas tanto de *intriga* como de *discurso*, hay un modelo privativo del corpus de las provincias orientales de Cuba (2.C.11, 2.C.13, 2.C.14, 2.C.18, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30 y 2.C.31) y que es común a todas las versiones santiagueras sin excepción (2.C.11, 2.C.13, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30 y 2.C.31). En él la mano divina se deja entrever tácitamente en los premios y sanciones morales que Dios otorga a los familiares de Delgadina con los que se remata el romance. De nuevo nos encontramos con una singularidad exclusiva del corpus oriental cubano del tema. Una más para establecer una distinción del romance de *Delgadina* en Cuba entre dos subtipos, uno de los cuales sería exclusivo de la mitad oriental, como detallaremos en el apartado final de este capítulo.

Por último hay que señalar que, al menos en el plano de la *intriga* y el *discurso*, también encontramos varios textos (2.C.16, RTGC 15.15, RTGC 15.19 y RTGC 15.20) en los que no se intuye, salvo de manera muy forzada, la mano de Dios en este segmento narrativo final. En otros dos (RTGC 15.17 y RTGC 15.28) para llegar a ello es necesario recurrir al puzle de correspondencias simbólicas que ya hemos comentado *supra* para algunos de los textos dominicanos y cubanos: agua transparente como símbolo de su pureza y señal de que el incesto finalmente no se consumará; no hay más solución al pulso entre la autoridad paterna –de este mundo– y la divina que la victoria de la moral y la omnipotencia de Dios, con la subordinación del derecho paterno al de la jerarquía celestial.

Respecto a las sanciones morales, el premio o castigo divino, que reciben los familiares de Delgadina en las versiones cubanas, de nuevo observamos una mayor riqueza de variables que en el corpus dominicano. Si bien, como ocurría en los textos quisqueyanos, en la casi totalidad de las versiones Delgadina será premiada con el cielo y el padre –en los textos en los

que se le establece una sanción— con el infierno, hay en cambio en el corpus cubano numerosas variantes respecto a madre, hermanas, hermanos y resto del parentesco, a diferencia del dominicano en el que madre y hermanas solo aparecían en uno de los textos para ser, respectivamente, la una absuelta y las otras condenadas.

Para comenzar el análisis es necesario indicar que en aquellas versiones cubanas en las que se halla este segmento narrativo de las sanciones morales (todas menos RTGC 15.15, RTGC 15.17, RTGC 15.19, RTGC 15.20, 2.C.16 y 2.C.32), el mismo constituye el desenlace.

En un grupo significativo de textos (2.C.1, 2.C.2, 2.C.8, 2.C.9, 2.C.10, 2.C.15, 2.C.22, RTGC 15.14, RTGC 15.16, RTGC 15.18, RTGC 15.25, RTGC 15.26 y RTGC 15.27) lo único que aparece de forma explícita es la recompensa celestial que recibe Delgadina, sin referencia alguna a la condena del padre u otros miembros de la familia (como ya ocurría en la mayor parte de las versiones dominicanas del tema). Hay que volver a señalar la particularidad geográfica de este grupo de versiones que fueron recogidas en su práctica totalidad en las provincias occidentales de Cuba¹¹²⁹, un dato más a añadir a esa posible distinción de dos subtipos cubanos diferentes del tema, uno de los cuales solo se habría recreado en la mitad oriental de la isla. Curiosamente hay también un texto en el corpus cubano (RTGC 15.28) en el que se manifiesta de forma más o menos explícita únicamente la condena de hermanas y padre, mientras que el premio celestial de Delgadina solo podemos intuirlo por el puzle de correspondencias simbólicas al que ya nos hemos referido *supra* en repetidas ocasiones:

– Corran corran mis vasallos, a darle agua a Delgadina
en la copa de cristal y en la platico de china. –
Cuando el agua le llevaron muertecita estaba ya.
Dios maldiga a sus hermanas y también a su papá. (RTGC 15.28)

En otro texto (2.C.13), en el que conviven verso y prosa, hay una condena explícita del padre, mientras que la madre es absuelta y recompensada con el paraíso, a pesar de que se niegue a socorrer a Delgadina por temor a que el

¹¹²⁹ No podemos hablar de totalidad de versiones dado que no hay referencias de procedencia del informante en los textos 2.C.1 y 2.C.2, por más que los datos de las investigaciones de los colectores de ambos nos inclinen a pensar que dichos textos también procederían de la mitad oeste de Cuba. En tal caso la provincia de Camagüey sería el límite en el que convivirían versiones con y sin condena explícita al padre de Delgadina y resto de familiares.

padre entonces la mate; sin embargo nada dice de la suerte de Delgadina, personaje que asume la voz narrativa en el discurso, dando lugar a una ambigüedad que viene reforzada porque en esta composición, cuya intriga en buena parte aparece formalmente prosificada, faltan muchas de las piezas que en otros textos servían para montar las correspondencias simbólicas del puzle:

En la cama de mi madre ángeles y serafines,
y en la cama de mi padre los diablos y los demonios,
cucarachas y ratones. (2.C.13)

Otra variante singular es la de uno de los textos recogidos en el municipio santiaguero de Guamá (2.C.25), censurado por la comunidad de recreadores en el proceso de transmisión oral para ocultar el tabú del incesto. El padre, al encubrirse su culpa, deja de ser el desencadenante del problema y por ello está ausente en el reparto de sanciones, en el que resultarán condenadas madre y hermana:

El cuarto de la mamá eran ratas y ratones.
El cuarto de la hermana eran espinas
El cuarto de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.25)

En otras dos versiones, también del municipio de Guamá pero en las que el tema del incesto no ha sufrido ningún tipo de censura, encontramos un final similar en el que el padre, a pesar de que el desarrollo de la *intriga* evidencie su abyecto comportamiento y sus aberrantes intenciones, no recibe sanción alguna en el reparto final de penas:

La cama de su mamá eran ratas y ratones.
La cama de sus hermanas eran rayos y centellas.
La cama de Delgadina eran flores y más flores. (2.C.27)

La cama de su madre eran ratas y ratones
y la cama de los hermanos eran diablos y centellas,
y la cama de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.29)

En ambos casos la conjetura más plausible sería la de una laguna de memoria de las informantes.

Veamos ahora los textos en los que se describe únicamente que, por una parte, Delgadina es premiada (o, como opina Gutiérrez Estévez, secuestrada y custodiada) en el cielo y, por otra, el padre es castigado al fuego eterno del averno, sin mencionar la suerte que han corrido el resto de familiares. Son cinco en el corpus cubano:

La niña ya se había muerto y el padre pronto murió.

Angarina fue a la gloria, los ángeles la llevaban.
El rey se fue a los infiernos, los demonios lo acompañan. (2.C.6)

En el cuarto del reicito, los diablos con los diablitos;
en el cuarto de Angarina, los ángeles y serafines. (2.C.7)

En el cuarto del reicito, los diablos y los diablitos;
en el cuarto de Angarina, los ángeles y querubines. (2.C.12)

En lo más alto del cielo está mi silla preparada
y en lo más infierno del mundo mi padre tiene la cama. (2.C.17)

Las campanas desde el cielo por Delgadina clamaban,
las campanas del infierno por su padre replicaban. (RTGC 15.31)

Mayoritario es el número de textos cubanos, a diferencia de lo visto en el corpus dominicano del romance de *Delgadina*, en los que además del premio a la protagonista y la condena de su padre, se señalan también la recompensa o la sanción para el resto de familiares que participan en la intriga. En todos excepto dos (2.C.11 y 2.C.26), son condenados a penar eternamente en el infierno todos los familiares que se han negado a socorrer a Delgadina:

y al subir las escaleras, Angarina muerta estaba.
La Virgen de los Remedios, haciéndole la mortaja,
los angelitos del cielo tocándole las campanas:
las campanas del infierno para padre, hermano y madre. (2.C.3)

Al subir las escaleras, Antolina muerta estaba,
y la Virgen desde el cielo todita la amortajaba,
y los ángeles del cielo repicando las campanas.
Los diablos en el infierno preparando las pailas
para su padre y su madre y sus otras dos hermanas. (2.C.4)

que en el fin de los infiernos tienen mis padres el alma
y también mis hermanitas por estar en la compañía.
Las campanas del infierno a su padre le doblaban,
las campanas de la Gloria a Delgadina le repicaban. (RTGC 15.13)

La cama de sus hermanas eran ratas y ratones.
La cama de su madre, espinas y espinones.
La cama de su padre eran fieras y leones
y la cama de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.19)

La cama de sus hermanas eran ratas y ratones.
La cama de su mamá eran espina, espinones,
y la cama Delgadina eran jardines y flores.
La cama de su papá eran diablos y diablones. (2.C.14)

La cama de sus hermanas eran ratas y ratones.
La cama de su madre, espinas y espinones.
La cama de su padre eran fieras y leones
y la cama de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.18)

La cama de sus hermanas era espiga y espigones.
La cama de su mamá eran ratas y ratones.
La cama de su papá eran diablos y diablones.
Y la cama Delgadina eran jardines y flores. (2.C.20)

La cama de sus hermanas eran tablas y tablones.
La cama de su madre eran ratas y ratones.
La cama de su padre eran diablos y diablones
y la cama de Delgadina eran rositas y espinas. (2.C.21)

La cama de su mamá eran ratas y ratones.
La cama de Delgadina eran jazmines y flores.
La cama de su papá eran diablos y demonios. (2.C.23)

En la cama de mamá salen ratas y ratones.
En la cama de papá salen cosas y misterios,
y en la cama de Delgadina salen flores y jazmines. (2.C.28)

La cama de su papá eran rayos y centellas,
la cama de su mamá eran ratas y ratones
y la cama de Delgadina eran rosas y botones. (2.C.30)

La cama de Delgadina eran jazmines y flores
y la cama de sus padres eran ratas y ratones. (2.C.31).

En los dos textos que hemos contemplado como excepciones del grupo anterior, ambos santiagueros, la madre va a resultar absuelta, aunque con un importante matiz diferencial en ambos:

Dios maldiga a sus hermanas y lo mismo a su papá.
En la cama de mi madre, ángeles y serafines,
en la cama de mis hermanas, cucarachas y ratones
y en la cama de mi padre, el diablo con sus doblones. (2.C.11)

La cama de su hermana eran ratas y ratones.
La cama de su mamá eran rosas con espinas.
La cama de su papá eran ratas y ratones.
La cama de Delgadina eran jazmines y flores. (2.C.26)

En los dos casos existe una coherencia interna con el discurso de ambas versiones, si bien la recreación tradicional ha establecido dos tipos de absoluciones para la madre. En el primero de los textos la exculpación es total y se justificaría por la diferencia de las respuestas de madre y hermanas: la primera se dirige a ella con explícitas manifestaciones de cariño, mientras que las hermanas le replican con insultos. En el segundo el perdón aparece condicionado con un matiz expresado con un bello acierto poético: la excelente imagen de las rosas con espinas de la cama de la madre alude a una evidente culpabilidad de la matriarca, cuya respuesta a la petición de socorro de

Delgadina es similar a la de sus hijas, con la diferencia de que a ellas se las condena y a la madre no. De nuevo hemos de recurrir a la explicación de Mercedes Díaz Roig para la sorprendente absolución de la madre en estas versiones en las que se comporta igual que el resto de familiares finalmente condenados: la devoción sagrada a la madre en las culturas tradicionales impide que esta figura casi santa sea tratada de modo desfavorable, asignándosele así el papel de esposa sometida a quien resulta imposible socorrer a Delgadina, en vez del de madre cruel¹¹³⁰.

Para finalizar es necesario extenderse en el aspecto formalmente más significativo en lo que respecta a este segmento narrativo de las sanciones morales divinas que constituye el desenlace de la mayoría de los textos. Nos referimos al modelo discursivo anteriormente comentado privativo de la mitad oriental. Dicho modelo consiste en una repetición anafórica en el primer hemistiquio con el motivo de la cama de Delgadina y la de sus familiares, para después en el segundo introducir un sinfín de variantes con imágenes que nos informan de las sanciones establecidas para cada uno de los personajes del drama, así como de la resolución postrera del conflicto, verbigracia:

La cama de sus hermanas eran tablas y tablones.
La cama de su madre eran ratas y ratones.
La cama de su padre eran diablos y diablones
y la cama de Delgadina eran rositas y espinas. (2.C.21)

Es un modelo común sin excepción a todos los textos santiagueros (2.C.11, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30 y 2.C.31) y está presente en la gran mayoría del resto de versiones orientales (2.C.13, 2.C.14, 2.C.18, 2.C.19, 2.C.20, 2.C.21 y 2.C.23). Dicho modelo sirve a la vez para caracterizar moralmente a los personajes que intervienen en el drama así como para resolver el conflicto antagónico planteado entre la autoridad mundana y doméstica del padre y la autoridad moral de Dios, jerárquicamente superior, cuya omnipotencia triunfa finalmente, como no podría ser de otra manera en el marco cultural, religioso y antropológico cristiano de las sociedades tradicionales en las que el romance de *Delgadina* se ha recreado durante siglos, con la muerte de la hija incólume.

¹¹³⁰ Mercedes Díaz Roig, "El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de *Delgadina*", ob. cit., pp. 181-187.

El modelo ofrece una gran riqueza de imágenes especialmente acertadas, asociadas a la naturaleza de cada uno de los familiares. Las hermanas suelen salir siempre malparadas y el juicio moral de su actitud es claramente negativo, pues en sus camas hallamos cucarachas y ratones (2.C.11), ratas y ratones (2.C.14, 2.C.18, 2.C.26), tablas y tablones (2.C.21), espinas (2.C.25), o los rayos y centellas (2.C.27) que aludirían a una condena en el infierno, independientemente de que su respuesta a Delgadina haya sido agresiva o injuriosa (2.C.11 y 2.C.27) o que la negativa sea más compatible con la complicidad fraternal (2.C.14, 2.C.18, 2.C.21, 2.C.25 y 2.C.26); aunque también encontramos, en uno de los textos en los que las hermanas mostraron una actitud piadosa hacia Delgadina, otras correspondencias más favorables, como espigas y espigones (2.C.20).

El hermano solo aparece una vez y sale tan malparado como las hermanas, asociado a diablos y centellas (2.C.29), claro indicio del juicio que le merece a los transmisores y de la condena eterna (que comparte en el texto con su otra hermana) que le asigna el desenlace del romance.

Mayor complejidad ofrecen las imágenes referidas a la cama de la madre, aunque el carácter maléfico que se asigna en general al personaje quede demostrado con la abundancia de textos en los que es asociada a las ratas y ratones (2.C.19, 2.C.20, 2.C.21, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.27, 2.C.28, 2.C.29, 2.C.30 y 2.C.31¹¹³¹), independientemente también de la animadversión (2.C.21, 2.C.27, 2.C.29 y 2.C.30) o de la afectuosa inclinación hacia Delgadina (2.C.19, 2.C.20, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.28) que haya manifestado en sus negativas a ayudarla; maléfica es también la asociación con espinas y espinones (2.C.14 y 2.C.18) y coherente desde el punto de vista de la *intriga* por los denuos con los que la madre ofende a su hija en ambos textos. Pero también encontramos tres versiones cubanas opuestas a esa caracterización maligna de la madre en las que su cama se asocia a rosas con espinas (2.C.26) o a ángeles y serafines (2.C.11 y 2.C.13), evidenciando estos dos últimos sin ningún tipo de duda la intención de redimir a la madre y elevarla a los cielos. Ya hemos comentado *supra* la veneración sagrada a la figura de la matriarca en las culturas tradicionales que justificaría la absolución del personaje aun con un

¹¹³¹ En este último texto, 2.C.31, ese carácter maléfico queda repartido a partes iguales con su esposo, ya que la cama es compartida por ambos.

comportamiento tan reprobable, prefiriendo asignarle el papel de esposa sometida a quien resulta imposible auxiliar a su hija, en vez del de madre cruel o, al menos en estas tres versiones, el de madre desnaturalizada y cobarde¹¹³²; también hemos señalado *supra* el preciosismo y el acierto poético de la metáfora de las rosas con espinas, especialmente apropiada para conciliar esta simbiosis de juicios encontrados: los que merece una madre, por muy sagrada que sea la devoción que se le profese y muy angustiosa la disyuntiva en que se encuentre, que no acude a socorrer a su hija en una situación desesperada.

Especialmente acertadas y preciosistas son también las imágenes asociadas a la cama de Delgadina, encarnadas por motivos vegetales, muy apropiados para indicar simbólicamente la resolución del conflicto que plantea el romance. Predominan las rosas, que simbolizan la virginidad incólume, prueba de que el incesto no se habría consumado. Las rosas se combinan con otros motivos florales: el de más fortuna en el modelo es el de los jazmines y flores (2.C.18, 2.C.23, 2.C.25, 2.C.26, 2.C.28, 2.C.29 y 2.C.30) que redunda en la inocencia y la pureza de Delgadina; otras combinaciones son jardines y flores (2.C.14, 2.C.19 y 2.C.20), flores y más flores (2.C.27), rosas y botones (2.C.30) y la imagen que tan bien refleja la virtud y el sufrimiento de la protagonista, rositas y espinas (2.C.21).

En la caracterización simbólica del padre incestuoso abundan las imágenes que proclaman una naturaleza diabólica: el diablo con sus doblones (2.C.11), los diablos y los demonios (2.C.13 y 2.C.23), diablos y diablones (2.C.14, 2.C.20 y 2.C.21). De nuevo hay que proclamar su acierto simbólico pues reflejan perfectamente que el conflicto planteado es de orden ético, una batalla maniquea entre el bien y el mal, y también la preeminencia de la moral sobrenatural sobre cualquier código humano. Al asignar al padre una naturaleza satánica se le convierte en antagonista directo de Dios, con lo que ya tenemos a los dos contendientes que participan en el combate moral, lo esencial de la *fábula* del tema. Otras asociaciones menos explícitas que aluden a lo diabólico de la figura paterna son los rayos y centellas (2.C.19 y 2.C.30) y la imagen, de una ambigüedad especialmente sugerente, de las “cosas y misterios” (2.C.28), que nos remiten a una personalidad sobrenatural, en este

¹¹³² Mercedes Díaz Roig, “El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de *Delgadina*”, ob. cit., pp. 181-187.

caso del averno. Algunos textos caracterizan al padre con imágenes algo más benévolas como las “fieras y leones” (2.C.18) que inciden en su cruel personalidad pero remiten a una naturaleza humana y no satánica, o las ratas y ratones (2.C.26) con los que se asociaba también en otros textos a la madre o a las hermanas.

Para finalizar este subapartado hemos de señalar que la especificidad de este modelo de fórmula discursiva en el oriente cubano es otra singularidad a añadir para establecer un subtipo del tema de *Delgadina* propio de la mitad oriental de Cuba.

VIII.4.9. El tipo censurado de *Delgadina* mediante el proceso de “eufemismo por elipsis”.

Existe también un número considerable de versiones que presentan una significativa variante acaecida durante el proceso de transmisión oral por la censura de los propios transmisores, quienes han aplicado lo que Braulio do Nascimento ha denominado “eufemismo por elipsis”¹¹³³: en dichas versiones se han suprimido todas las referencias al incesto, el tabú por excelencia de las culturas tradicionales, lo que conllevaría una fortísima debilidad intrínseca para la recreación del tema original, que incluso tendría reflejo en los escrúpulos de estudiosos y colectores a la hora de incluirlo en sus trabajos de investigación:

De tema antipático, como designou Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o romance tem recebido restrições e censura de estudiosos o coletadores do romanceiro. Milá y Fontanals, por exemplo, recolheu muitas versões; contudo, segundo informa Menéndez Pelayo, “por la naturaleza del argumento no se atrevió a ponerlas íntegras todas”. A operação eufemística, portanto, desloca-se do portador de folclore para o coletador, introduzindo-se o eufemismo por eclipse¹¹³⁴.

El romance de *Delgadina* se ha transformado en estas versiones en otro distinto al primigenio:

El tema del nuevo romance no es ya el del padre pecador, sino el padre cruel, y el tormento de la sed, cuya función era vencer la resistencia de la niña para que accediera al incesto, se convierte en un castigo riguroso y excesivo que lleva a Delgadina a la muerte¹¹³⁵.

¹¹³³ Véase Braulio do Nascimento, “Eufemismo e Criação Poética no Romanceiro Tradicional”, en *El romancero en la tradición oral moderna*, ob. cit., pp. 233-275.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 240.

¹¹³⁵ Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el romancero*, ob. cit., p. 117.

Sería este uno de los casos que ha estudiado Mercedes Díaz Roig en los que se produciría una mutación del romance al ser desplazado el tema original por uno de los motivos principales:

Cuando un romance tiene desde su creación dos núcleos de interés, uno representado por el tema original y otro por un motivo principal o un subtema, puede darse el caso de que el segundo núcleo adquiriera tanta importancia que llegue a dominar temáticamente el romance (...) Algunas versiones se transforman para reorganizarse alrededor del segundo núcleo y, generalmente, hay un cambio de funciones de los diferentes motivos que integran el romance¹¹³⁶.

El paso [en el romance de *Delgadina*] de un tema a otro ha sido posible gracias a la importancia que tenía en el romance original el motivo del tormento, y también al interés que ha despertado entre el público dicho motivo¹¹³⁷.

En el romance de *Delgadina* sería el tabú del incesto el que debilitaría el primer núcleo del tema original. La comunidad de transmisores en estas versiones (autocensuradas en su proceso de transmisión oral) habrían decantado su interés por un segundo núcleo, el referente al tormento a que es sometida la niña¹¹³⁸, evitando así el asunto del incesto, cuyo solo planteamiento provoca numerosos escrúpulos a ciertas sensibilidades.

Mayores cautelas respecto a este tipo de versiones censuradas expone Ana Valenciano, quien desconfía de su tradicionalidad apuntando a un posible origen letrado:

Una variante [la de las versiones censuradas], esta última de dudosa tonalidad tradicional, pendiente de ser rastreada con mayor detenimiento por su localización en un texto incorporado en 1857 a una obra de Fernán Caballero (reproducido por Menéndez Pelayo en la *Antología de poetas líricos*) y más recientemente, en una versión publicada en un libro escolar de Elena Fortún, lo que, obviamente, plantea serias dudas.¹¹³⁹

Valenciano se refiere al texto del romance de *Delgadina* que aparece en la obra de Cecilia Böhl de Faber *Cosa cumplida... sólo en la otra vida (diálogos entre la juventud y la edad madura)*¹¹⁴⁰, reproducido por Marcelino Menéndez

¹¹³⁶ *Ibid.*

¹¹³⁷ Mercedes Díaz Roig, "Los romances con dos núcleos de interés", en *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, ob. cit., pp. 236-237.

¹¹³⁸ Podemos encontrar un amplio y certero estudio al respecto en este mismo artículo de Mercedes Díaz Roig, "Los romances con dos núcleos de interés", ob. cit., pp. 233-246.

¹¹³⁹ Ana Valenciano, "Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: el romance de *Delgadina*", ob. cit., p. 617.

¹¹⁴⁰ Fernán Caballero, *Cosa cumplida... sólo en la otra vida (diálogos entre la juventud y la edad madura)*, Madrid, Mellado, 1857, pp. 16-18.

Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*¹¹⁴¹, y a la versión del tema de *Delgadina* incluida en la obra *Canciones infantiles*¹¹⁴² de María Rodrigo y Elena Fortún. En ellas han desaparecido las referencias al incesto y en ambas los versos claves de dicha mudanza coinciden en su *discurso*. Las razonables dudas suscitadas por Valenciano (fueron obras utilizadas en las escuelas por los maestros, por lo que el romance “letrado” lógicamente podría haber pasado con facilidad al folclore infantil al ser aprendido por los colegiales), que ella misma supedita a una comprobación posterior con mayor detenimiento, sin embargo no se corresponden con la realidad textual: la canción infantil recogida por Elena Fortún presenta significativas variantes, como texto tradicional que es, con el romance de *Cosa cumplida*, por lo que parece poco probable un origen literario impreso común a ambos, por ejemplo la existencia de un pliego suelto en el que el tema del incesto hubiera sido censurado por el editor o por el ciego que lo hubiera compuesto. Las versiones censuradas del corpus cubano refuerzan esta opinión, pues al menos los textos que yo recogí en el siglo XXI para la presente tesis doctoral son de una tradicionalidad indudable¹¹⁴³: transmitidos de madres a hijas, con variantes entre sí y, especialmente, con las versiones peninsulares a las que se refiere Ana Valenciano.

En los textos publicados por Fernán Caballero y María Rodrigo y Elena Fortún los versos claves, el tercero y el cuarto, donde se formaliza la censura del incesto, coinciden en el discurso y se han transformado en:

Un día, estando comiendo, dijo al rey, que la miraba:
- Delgada estoy, padre mío, porque estoy enamorada.

En cambio en algunas de las versiones cubanas (2.C.5, 2.C.9, 2.C.15, 2.C.25, RTGC 15.22 y RTGC 15.30, estas dos últimas, fragmentarias) esos versos claves presentan una variante bien distinta, pues la razón del castigo no se

¹¹⁴¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, X, Madrid, Librería de Hernando y Cia., 1913, pp. 467-468.

¹¹⁴² *Canciones infantiles recopiladas por María Rodrigo y Elena Fortún*, Madrid, M. Aguilar editor, [1932], p. 23.

¹¹⁴³ Viene al caso volver a citar aquí el testimonio de Ofelia Mesa, una de las informantes de la versión cubana censurada 2.C.15, quien me relató que ella conocía las dos versiones del tema de *Delgadina*, con y sin el incesto censurado, como ejemplo de convivencia de ambos tipos tradicionales. Ofelia solo cantaba la versión censurada porque si sus mayores le oían cantar el texto con la proposición incestuosa del padre la regañaban, ya que “las niñas buenas no cantaban esas cosas”. La censura de la comunidad familiar fue tan eficiente que sus hijas ya solo conocerían la versión edulcorada en la que el incesto ha sido suprimido de la intriga.

debe a que la hija esté enamorada de alguien (que pudiera no ser del gusto de los progenitores), sino a su desobediencia a la autoridad, paterna unas veces, materna otras:

Cuando su madre iba a misa, su padre la regañaba,
porque no quería hacer lo que su padre mandaba. (2.C.5)

Cuando su mamá iba a misa su papá la regañaba;
cuando su mamá volvía todito se lo contaba. (2.C.9)

Cuando su padre iba a misa su madre la regañaba.
Cuando su padre llegaba todito se lo contaba. (2.C.15)

A la hora de comer su madre la regañaba.
porque no quería hacer lo que su padre ordenaba. (2.C.25)

Cuando su madre iba a misa, su padre la regañaba,
cuando la madre venía todito se lo contaba. (RTGC 15.22)

Cuando su madre iba a misa su padre la regañaba,
cuando su madre venía todito se lo contaba. (RTGC 15.30)

Otras versiones cubanas censuradas se asemejan sin embargo a las peninsulares primeramente citadas, si bien con notorias variantes; de nuevo todo ello evidencia su innegable tradicionalidad:

Un día, estando comiendo, que su padre la miraba:

4 - Papaïto, estoy delgada porque estoy enamorada. (2.C.6)

Cuando su madre iba a misa, un joven la enamoraba,

4 y cuando su madre volvía, todito se lo contaba. (2.C.12)

Un día, estando almorzando su padre rey la miraba:

4 - Padre rey, estoy delgada, porque estoy enamorada. (RTGC 15.25)

De lo anteriormente expuesto podemos inferir que todas estas versiones en las que se ha eliminado el tabú del incesto son tradicionales, y aun en el supuesto de que en el pasado todos los textos censurados del romance de *Delgadina* hubieran podido tener como origen primigenio un texto impreso de procedencia letrada, en su vida tradicional, recreados por los transmisores, se habrían convertido ya, con su apertura textual en variantes, en romances tradicionales.

Siete son las versiones cubanas recolectadas hasta la fecha de este tipo en el que el tema del incesto ha sido eliminado en el proceso de “eufemismo por elipsis” al que nos acabamos de referir (2.C.5, 2.C.6, 2.C.9, 2.C.12, 2.C.15,

2.C.25 y RTGC 15.25)¹¹⁴⁴. En la versión 2.C.5 el castigo riguroso y excesivo del padre se “explicaría” por la desobediencia de la niña a la autoridad paterna; igualmente en la 2.C.25, si bien en esta la madre es cómplice del castigo paterno y en la anterior no; en la 2.C.9, y en las fragmentarias RTGC 15.22 y RTGC 15.30, dicho castigo, siempre excesivo y extremo, se justificaría también al poner Delgadina en entredicho la autoridad paterna delatando el rigor del progenitor a la madre, en la que Delgadina busca a la vez protección y el amparo de su complicidad. En la 2.C.6, en la 2.C.12 y en la RTGC 15.25, el cruel tormento se justificaría por otra razón diferente: Delgadina se habría enamorado, lo que abriría la posibilidad de que el castigo paterno (el padre es además rey en las tres versiones y por ello tendría la obligación de velar por la sucesión dinástica y los intereses del reino) se debiera, o bien al mismo hecho de que la princesa se enamorase (aunque ello abriría la posibilidad de interpretarlo así mismo como el desencadenante de un exacerbado furor paterno motivado por los celos), o bien a que el pretendiente no fuera del gusto del rey padre, o bien a que no reuniera las condiciones exigibles al esposo de una princesa o no coincidiera con el candidato por él elegido. En cambio en la 2.C.15 no se especifica, ni explícita ni tácitamente, motivo alguno que fundamente el severo castigo paterno. Por último, en las versiones de *Delgadina* recogidas por Chacón y Calvo en Camagüey a una misma informante, hay una peculiaridad destacable ya que se documentan las dos variantes (que hemos diferenciado en nuestro análisis, numerándolas por separado como 2.C.7 y 2.C.12): en una (2.C.12) el tabú del incesto habría sido censurado en la transmisión oral (cuando su madre iba a misa / un joven la enamoraba) y en otra (2.C.7) no (cuando su madre iba a misa / su padre la enamoraba). No da Chacón ninguna información esclarecedora al respecto (ni siquiera datos del informante), pero probablemente nos encontremos con un caso similar al de Ofelia Mesa comentado *supra*: el de un transmisor tradicional conocedor de ambas variaciones del tema y que dejó constancia de ello cuando fue entrevistado por el colector. Ello es un buen ejemplo de lo fácilmente que una versión puede pasar del tipo no censurado al censurado: ha

¹¹⁴⁴ Este proceso de “eufemismo por elipsis” se documenta también en las versiones fragmentarias RTGC 15.22 y RTGC 15.30, que son tenidas también en cuenta *infra* en el análisis pormenorizado de este subtipo del romance de *Delgadina*.

bastado únicamente cambiar “su padre” por “un joven” para que la *fábula* del romance sea menos antipática (e incluso tolerable para los escrúpulos de las sensibilidades más pacatas).

En la República Dominicana no existen en cambio versiones documentadas hasta el momento de este tipo de *Delgadina* recreado en la tradición oral y en el que se ha suprimido el tema del incesto por un proceso de eufemismo por elipsis.

VIII.4.10. Contaminaciones en el corpus cubano de los temas de *Silvana* y de *Delgadina*.

En el corpus dominicano no encontramos textos en los que el tema de *Delgadina* y el de *Silvana* se presenten fusionados conformando una misma composición romancística. En cambio sí existe en el corpus cubano un único texto fragmentario en el que se da un trasvase de versos (3.C.1), el cual comienza con el discurso de *Silvana* en sus cinco primeros versos y después se continúa con el de *Delgadina*. La transición entre ambos tiene lugar con la negativa de *Silvana* (que en este momento ya se ha encarnado en el personaje de *Delgadina*) y su posterior encierro sin agua. A continuación *Silvana/Delgadina* se asomará a una ventana y verá a sus dos hermanos, a quienes pedirá agua. En este punto de la *intriga* finaliza el texto ya que el informante no recordaba nada más. Este curioso y peculiar fragmento reúne varias singularidades. En primer lugar contiene los únicos versos del tema de *Silvana* documentados en Cuba. En segundo término, es también el único ejemplo en Cuba de romance en el que convivan los discursos de *Silvana* y de *Delgadina* en una misma composición poética. En tercer lugar este texto, especialmente su modelo de *intriga*, guarda un curioso e interesante parecido con el de las versiones del romance de *Delgadina* recolectadas en Colombia, en el departamento de Santander, en cuyo comienzo aparece el tema de *Silvana*. Tanto la brevedad del fragmento conservado como el hecho de que sea un ejemplo solitario nos impiden establecer mayores correspondencias salvo señalar dicha coincidencia.

VIII.4.11. El romance de *Delgadina* en Cuba y República Dominicana. Los subtipos que perviven en el corpus.

Como hemos analizado y desarrollado en las páginas anteriores, los textos dominicanos y cubanos del romance de *Delgadina* presentan más diferencias que similitudes, si bien, como desarrollamos *infra*, uno de los subtipos cubanos, extendido por la geografía de toda la isla y que es el dominante en su parte occidental, presenta un número significativo de coincidencias con las versiones dominicanas.

Para empezar, el corpus dominicano es menos numeroso, solo ocho versiones, y más uniforme que el cubano. Dichas ocho versiones constituyen un único subtipo cuyas variantes entre textos son básicamente discursivas.

El corpus cubano de textos, mucho más numeroso con cuarenta y cinco versiones, está constituido en cambio por al menos tres subtipos: uno privativo de la mitad oriental de la isla que tiene como límite occidental la provincia de Camagüey, si bien la permeabilidad de algunos rasgos se extiende a Sancti Spíritus, y que es predominante respecto a los demás en las provincias orientales de Cuba (en adelante nos referiremos a él como “subtipo oriental”). Un segundo, que se extiende geográficamente por toda la isla, mayoritario y dominante en la mitad occidental de Cuba y que convive con el anterior subtipo en la mitad oriental, donde en cambio es minoritario; este segundo subtipo (en adelante lo denominaremos como “subtipo insular”) presenta mayor número de coincidencias con el dominicano que el primero, el de la mitad oriental, por más que República Dominicana se encuentre más próxima geográficamente de la zona este de Cuba que de la occidental. El tercer subtipo, con solo siete versiones (documentadas tanto en la mitad oriental como en la occidental), sería el censurado para eliminar todas las referencias al tabú del incesto, en el proceso que Braulio Nascimento bautizó como “eufemismo por elipsis”. De este tercer subtipo no se han recogido versiones en la República Dominicana (en adelante nos referiremos a él como “subtipo censurado”).

VIII.4.12. Principales rasgos que distinguen los textos cubanos y dominicanos del romance de *Delgadina*.

Los principales rasgos que distinguen los textos cubanos y dominicanos del corpus romancístico de *Delgadina*, detallados por extenso en los apartados anteriores, son los siguientes:

I) No existen versiones en el corpus dominicano del romance de *Delgadina* en las que las referencias al incesto hayan sido censuradas. En el corpus cubano hay un número reducido de textos, los que hemos denominado del “subtipo censurado”, en los que en la comunidad transmisora se ha operado un mecanismo de “eufemismo por elipsis” con el resultado final de la desaparición de las referencias al incesto.

II) En el corpus dominicano el padre de Delgadina siempre es el rey. En el cubano solo es rey en las versiones del “subtipo insular”, en las del “oriental” no lo es.

III) En las versiones dominicanas Delgadina es la más pequeña y la más bella de las hermanas. En las cubanas Delgadina también es la más joven, pero no se explicita que sea la más bonita de las hermanas.

IV) La protagonista recibe otros nombres además del de Delgadina en los textos dominicanos. También en los cubanos del subtipo insular y censurado, pero no así en los del oriental en los que, con una única excepción, siempre es Delgadina, nombre que sugiere no solo belleza, sino de nuevo fragilidad e indefensión ante las abyectas intenciones del padre.

V) En las versiones quisqueyanas la proposición incestuosa del padre se produce cuando la madre va a misa. En los textos cubanos del “subtipo insular” también, pero en los del “oriental” encontramos otras variantes sin el añadido sacrílego de la petición paterna: la más habitual sitúa la propuesta durante la comida o la cena, pero también cuando la madre va de fiesta o de viaje, proyectando la responsabilidad del padre a la madre, quien se ausentaría así del hogar por razones frívolas, desatendiendo su obligación de vigilar la observancia del decoro familiar.

VI) En lo que respecta a los requerimientos que el padre hace a Delgadina para manifestarle sus deseos incestuosos, no hay estilo directo ni diálogo alguno en las versiones dominicanas. En las cubanas, si bien el estilo

directo es minoritario en el conjunto del corpus, lo encontramos en versiones tanto del “subtipo insular” como del “oriental”.

VII) En los textos quisqueyanos los datos acerca del lugar y condiciones del encierro de Delgadina son más bien lacónicos, mientras que en los cubanos de los tres subtipos por lo general se recrean en variopintas variantes con gran riqueza de imágenes poéticas, especialmente respecto a la comida y la bebida con la que es torturada Delgadina para doblegar su voluntad.

VIII) En los textos cubanos del “subtipo oriental” hay una característica imagen ascensional en el segmento narrativo de las peticiones de ayuda de Delgadina a sus familiares y la respuesta negativa de los mismos. Dicha imagen ascensional (normalmente, sucesivos escalones) no existe en el corpus dominicano, si bien tampoco aparece en las versiones cubanas del “subtipo insular”. Tanto en los textos quisqueyanos como en los cubanos del “subtipo insular” lo habitual es que Delgadina realice sus demandas de auxilio asomándose a una ventana; ahora bien, en los cubanos del “subtipo insular” las consecutivas preguntas y respuestas se hacen en estilo directo, sin acotaciones, mientras que en los dominicanos las sucesivas preguntas y respuestas no aparecen en estilo directo y se introducen con la intervención de una voz narrativa.

IX) En las versiones dominicanas Delgadina pide agua a sus familiares con un modelo discursivo de fórmula trimembre: invocación, solicitud de la ayuda, razones o circunstancias por las que pide el agua. También en las cubanas del “subtipo insular”, pero en las del “oriental” esta fórmula se enriquece con un cuarto elemento privativo de la misma: la recompensa que ofrece Delgadina a sus familiares a cambio de dicha ayuda.

X) En las versiones dominicanas Delgadina pide el agua “de su perdición” a su padre con el mismo modelo de fórmula trimembre que ha utilizado para solicitar auxilio a sus familiares. En buena parte de las cubanas, sobre todo las del “subtipo oriental”, dicha fórmula se enriquece con una proposición explícita de Delgadina a su padre de aceptar sus amores a cambio de agua.

XI) En la práctica totalidad de los textos dominicanos se da una información concreta acerca de la situación u ocupaciones en que se encuentran familiares y allegados cuando Delgadina les solicita su auxilio. En

cambio en la gran mayoría de los cubanos, dos terceras partes, de todos los subtipos, no se da información precisa alguna al respecto. Lo mismo podemos afirmar del corpus quisqueyano y cubano respecto a la situación, ocupación o circunstancias del padre cuando Delgadina le pide el agua de su perdición.

XII) En el corpus dominicano Delgadina recibe mayoritariamente insultos y muestras de agresividad por parte de sus familiares. En cambio en el cubano, en todos sus subtipos, lo que predomina son las demostraciones de afecto y complicidad hacia la joven, por más que finalmente los miembros de la familia encuentren alguna excusa vana para no socorrerla.

XIII) En las versiones dominicanas los metales nobles y objetos suntuarios establecen una relación antagónica con el vidrio y cristal transparentes en los que se sirve finalmente el agua de su perdición a Delgadina, en un puzzle de correspondencias simbólicas en el que los segundos se asocian a la pureza y a la virtud virginal y los primeros a la corrupción, los vicios mundanos y la lujuria, cuyo exponente más aberrante sería el incesto. En las cubanas, de todos los subtipos, lo más frecuente es que metales nobles y enseres suntuosos, por una parte, y el vidrio o cristal transparente, por otra, no solo dejen de ser antagónicos, sino que se asocien y complementen, creando un puzzle de correspondencias simbólicas distinto al de las versiones dominicanas: en estos textos cubanos se camuflaría simbólicamente la naturaleza del crimen incestuoso para que pareciera menos aberrante, armonizando el agua y los metales nobles o suntuosos para envolver la pureza simbólica del agua con el oro también simbólico del poder y la lujuria, uniéndolos natural y cotidianamente como si lo que ello representa entrara dentro de la normalidad y no constituyera una falta execrable.

XIV) En las versiones cubanas del “subtipo oriental” encontramos una fórmula discursiva muy característica (“la cama de...”) con la que se resuelve el desenlace y se establecen de manera simbólica los premios y las sanciones finales de los protagonistas de la trama. Dicha fórmula paralelística no existe en el corpus dominicano del tema, si bien tampoco en las versiones cubanas del “subtipo insular”.

XV) En el corpus dominicano, con una sola excepción, encontramos en el desenlace únicamente la condena del padre y la salvación de Delgadina, sin otras sanciones al resto de familiares que han participado en la intriga. Esto es

también lo habitual en los textos cubanos del “subtipo insular”. Sin embargo en los del “subtipo oriental” las sanciones o absoluciones simbólicas se extienden al resto de familiares.

VIII.4.13. Los subtipos insular y oriental del romance de *Delgadina* en Cuba: rasgos distintivos.

Al comparar el corpus cubano y dominicano de versiones del romance de *Delgadina*, acabamos de señalar gran parte de las notables y numerosas diferencias, ya señaladas en los apartados anteriores, entre los subtipos cubanos insular y oriental del tema. Recapitulamos las mismas, enumerándolas y detallándolas más brevemente en su totalidad:

I) En el subtipo insular el padre de Delgadina es a la vez padre y rey. En el oriental es solo padre y nunca es rey.

II) En el insular encontramos nombres variados para la protagonista además del de Delgadina. En el oriental, salvo una excepción, siempre es Delgadina.

III) En el oriental hallamos una serie de fórmulas discursivas para ensalzar la belleza de Delgadina y sus hermanas (“las tres lindas como flores”, “más lindas que el oro y la plata fina”, “tres lindas como una reina”, etc...) que no existen en el insular.

IV) En el insular el padre aprovecha el momento en que la madre va a misa para hacer la proposición incestuosa a Delgadina, lo que realza el carácter sacrílego de la figura paterna. En el oriental también encontramos textos en que el padre propone amores a Delgadina cuando la madre va a misa, pero estas versiones son minoría frente a las que contienen otras situaciones: durante la comida o la cena familiar, las más mayoritarias, pero también a la hora de dormir e incluso cuando la madre se ausenta en actividades frívolas como ir de viaje o de fiesta.

V) En el insular Delgadina recurre al amparo materno contándole a la madre las intenciones del padre. En el oriental Delgadina no busca el amparo de la madre.

VI) En el oriental encontramos una imagen ascensional muy característica en el segmento narrativo de las sucesivas peticiones de ayuda de Delgadina a sus familiares y la negativa de los mismos a socorrerla. En el

insular no existe esta imagen ascensional y en cambio hay numerosos textos en los que este segmento se desarrolla en estilo directo, solo con el diálogo de los personajes y sin ninguna acotación.

VII) En estos textos del subtipo oriental con la imagen ascensional no hay referencias temporales que indiquen la periodicidad o intervalo con los que Delgadina solicita ayuda a sus familiares, referencias que sí aparecen en las versiones del subtipo insular.

VIII) En el insular, Delgadina pide agua a sus familiares con una fórmula trimembre: invocación, solicitud de la ayuda y razones o circunstancias por las que pide el agua. En el oriental esta fórmula se enriquece con un cuarto elemento que no aparece en los textos del subtipo insular: la recompensa que ofrece Delgadina a sus familiares a cambio de dicha ayuda.

IX) En el oriental encontramos una fórmula discursiva muy característica (“la cama de...”), privativa de dicho subtipo (así como del único texto del subtipo censurado recogido en la zona oriental de Cuba) con la que se resuelve el desenlace y se establecen de manera simbólica los premios y las sanciones finales de los protagonistas de la trama. Dicha fórmula no existe en las versiones del subtipo insular.

X) En los textos del subtipo insular solo encontramos en el desenlace la condena del padre y la salvación de Delgadina. En los del subtipo oriental las sanciones o absoluciones simbólicas se extienden al resto de familiares de Delgadina que han participado en la intriga.

VIII.4.14. Recapitulación final.

Si en el análisis comparativo de conjunto de los corpus de romances cubano y dominicano (véase el capítulo VIII.3 de esta tesis doctoral) se apreciaba como primer dato significativo que ambos no compartían un mismo repertorio de temas, lo que cuestionaría ya de partida su posible integración en una geografía folclórica común, del estudio de los textos cubanos y dominicanos del romance de *Delgadina* se infiere una conclusión que abunda en lo anterior, ya que las versiones quisqueyanas y cubanas de dicho tema presentan entre sí más diferencias que similitudes; especialmente las que pertenecen al subtipo que hemos denominado “oriental”. Resulta así mismo revelador que en el corpus dominicano no se hayan documentado versiones en

las que se han suprimido las referencias al incesto (en el proceso de autocensura que Braulio do Nascimento bautizara como “eufemismo por elipsis”), cuya presencia en Cuba (subtipo “censurado”) se acredita en diferentes textos recogidos a lo largo de la extensa geografía cubana.

VIII.5. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES CUBANAS Y DOMINICANAS DEL ROMANCE DE *LAS SEÑAS DEL ESPOSO*.

El romance de *Las señas del esposo*¹¹⁴⁵ es el más difundido en el ámbito pan-hispánico del tema odiseico de “La vuelta del esposo”, común al folclore universal. El tema se documenta en la baladística europea, con diferentes canciones tradicionales, muy distintas unas de otras en cada país. En Hispanoamérica es el romance más difundido, si bien podríamos extender probablemente esta afirmación al conjunto del corpus pan-hispánico, en el que está presente con sus distintos tipos en todas las subtradiciones. La versión más antigua conocida del romance es la de un pliego suelto publicado por Juan de Ribera en 1605¹¹⁴⁶, a la que Menéndez Pidal daba una especial importancia, calificándola como “el primer romance de la tradición oral moderna”¹¹⁴⁷.

Para Pidal el tema de *Las señas del esposo* habría sido importado desde Francia y su fuente sería la canción francesa *Gentils gallans de France*, ya documentada en el siglo XV¹¹⁴⁸. Giovanni B. Bronzini compartiría la tesis de Pidal, pero añadiendo el matiz de que el tema de “la prueba” tendría como origen otro texto¹¹⁴⁹, que para Mercedes Díaz Roig sería *La chanson des Saisnes*:

¹¹⁴⁵ Sobre el tema de *Las señas del esposo*, véanse los siguientes trabajos: Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e Historia*, I, ob. cit., pp. 318-320; II, pp. 193-194, 352-361; Giovanni B. Bronzini, “*Las señas del marido e La prova* (con versioni inedite dell’Italia centro-meridionale)”, en *Cultura Neolatina* XVIII:2-3 (1958), pp. 217-247; Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 227-234; y Mercedes Díaz Roig, “Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance de *Las señas del esposo*”, en *El romancero hoy: Poética*, ob. cit., pp. 121-131.

¹¹⁴⁶ Véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e Historia*, II, ob. cit., pp. 193-194.

¹¹⁴⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e Historia*, I, ob. cit., p. 194.

¹¹⁴⁸ Véase Gaston Paris, *Chansons du XV siècle*, I, Paris, Firmin-Didot, 1875, p. 127.

¹¹⁴⁹ Giovanni B. Bronzini, “*Las señas del marido e La prova* (con versioni inedite dell’Italia centro-meridionale)”, ob. cit., pp. 217-247.

Su origen parece ser una amalgama entre un tema que aparece en *La chanson des Saisnes* (siglo XII) y una canción del siglo XV(?), *Gentils gallans de France*... De la primera obra se tomó el motivo del amante (marido) disfrazado que prueba el amor de la mujer, así como la revelación final de su verdadera personalidad; de la segunda, la preocupación de la esposa por su marido ausente, las señas que de él da y la noticia de su muerte.¹¹⁵⁰

El romance de *Las señas del esposo*, en una sola escena con una estructura dialogada de principio a fin, parte de una conversación en la que una mujer pregunta a un caballero si tiene noticias de su esposo, que marchó a la guerra largo tiempo ha. El caballero pide las señas del marido y ella se las da. Él le contesta que el hombre que reponde a tales señas ha muerto y le ofrece ser su nuevo esposo. En la gran mayoría de las versiones ella rechaza el ofrecimiento, declarando su intención de ingresar y terminar sus días en un convento (y determinando acto seguido el futuro de su prole) con lo que pasaría con éxito la prueba de honestidad y fidelidad, demostrando su amor hacia el cónyuge incluso más allá de la muerte. El romance concluye en buena parte del corpus con el marido dándose a conocer¹¹⁵¹. Cabe también señalar

¹¹⁵⁰ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 227. De la misma autora además v. "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance de *Las señas del esposo*", ob. cit., pp. 121-131.

¹¹⁵¹ Díaz Roig analiza la estructura del tema de *Las señas del esposo* partiendo de la distinción que Giuseppe de Stefano establece entre romances "alfa" y romances "omega", así como del papel de los antecedentes para la comprensión de los relatos (con las consideraciones al respecto de Cesare Acutis), para después aplicar el concepto de "función" que Propp define en su *Morfología del cuento*. Así lo explica Mercedes Díaz Roig en "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance de *Las señas del esposo*", ob. cit., pp. 121-131:

Su estructura [de *Las señas del esposo*] es desde luego *alfa* [sucesión de acontecimientos presentada cronológicamente], pero varía respecto a las estructuras *alfa* típicas ya que se oculta al público un antecedente de primordial importancia (el marido disfrazado). La sorpresa final modifica lo ya contado. Los distintos elementos adquieren un sentido diferente. Y aquí voy a referirme, aunque brevemente a Propp (*Morphologie du conte*), quien dice que las funciones son las invariantes del relato folklórico [...] La sorpresa final modifica en el romance varias de estas funciones; así la solicitud de señas, la participación de la muerte y la solicitud de amores se convierten en engaño a la heroína y prueba de su fidelidad; el dolor de la noticia y el rechazo de la proposición, además de su función como signos de honestidad de la mujer, representan el paso victorioso de la prueba.

El público, ante el final sorpresivo, tiene que reorganizar correctamente los datos que ya tenía. Siente una especie de suspenso retrospectivo al darse cuenta del peligro que corría la mujer ante las trampas del marido; también aprecia la sutileza de éstas (anuncio de la muerte y de la infidelidad), que pueden propiciar que por celos retrospectivos y/o desamparo la mujer acepte las proposiciones, lo cual hubiera traído un castigo ejemplar (quizás la muerte a manos del marido). El público siente que en vez de asistir al desarrollo de una historia triste (una mujer se entera de la muerte de su esposo y demuestra su amor hacia él aún después de muerto) ha presenciado un juego peligroso que podía haber desembocado en una tragedia.

que el diálogo que entre ambos se establece podría así mismo interpretarse como un juego en el que los dos se habrían reconocido desde el principio, como podrían indicar ciertos guiños que aparecen en un buen número de textos, como por ejemplo el de esta versión cubana que recogí en el municipio santiaguero de Guamá:

Mi marido es alto y rubio, que se me parece a usted. (1.C.43)

Si las versiones carecen del segmento final en el que se produce la autoidentificación del marido, el desenlace común de la trama, con el ingreso de la esposa en el convento, resultaría coherente con la exaltación de la fidelidad ejemplar intrínseca a este tema odiseico y la superación de la prueba por parte de la mujer. Pero también hay un número minoritario, aunque significativo, de textos en los que la esposa reacciona al anuncio de la muerte del marido con variantes bien distintas ¹¹⁵²: tomando nuevos amores, propiciándolos, o mostrando su alegría por quedar viuda joven y bonita. El tema sufre entonces una transformación radical: deja de ser el alegato de fidelidad ejemplar (que el matrimonio conllevaría necesariamente para “las esposas modélicas”) confirmado con el paso victorioso de la prueba, para convertirse en el tópico tan extendido de la liviandad y la volubilidad intrínsecamente asociadas al género femenino; si bien esta variante podría también interpretarse como una respuesta funcional discordante de una parte de la comunidad de portadores que se rebelaría contra el tópico establecido para la mujer que enviuda.

Menos frecuentes son aún las versiones trucas del romance cuyo final es la información escueta de la muerte del marido: finalizan con la noticia de la desgracia y en ellas no hay reacción alguna de la esposa ni tampoco autoidentificación del marido. La *fábula* del tema ya no es la de la fidelidad ejemplar o la de la liviandad femenina, pues la historia del romance se limita al tópico de “las desdichas de la guerra”, con la tragedia de una mujer que se entera, tras una larga espera, de la noticia de la muerte de su marido. Aunque

Esta es pues una estructura de tipo muy particular y que solo poseen unos pocos romances (por ejemplo, *La hermana cautiva*, *Bernal Francés* y *El caballero burlado*), una variante, creo que importante, de la estructura *alfa*.

¹¹⁵² Para Díaz Roig dichas variantes emanarían y serían consecuencia de la particular estructura del romance, *ibid.*, pp. 128-131.

estos textos probablemente se hayan originado primigeniamente por fallas de memoria en el proceso de transmisión oral, a la postre han conformado un subtipo de versiones que gozan de un sentido pleno para sus transmisores. Buen ejemplo de ello son tres textos cubanos (1.C.16, 1.C.34 y 1.C.37) que recogí en mis investigaciones de campo para esta tesis doctoral, cuyos informantes me aclararon que ese era el final del romance y que no continuaba de ninguna otra manera¹¹⁵³.

La rima predominante en el corpus pan-hispanico del romance es en é, aunque existen versiones con otras rimas diferentes¹¹⁵⁴. Por lo que respecta a Hispanoamérica, predomina también mayoritariamente la rima uniforme en é (aunque hay un numero significativo de textos en los que se da a la vez una rima predominante en é con versos alternos en otras distintas, comunmente en á, pero tembién en í-o, á-o, etc...); también hay un número reducidísimo de textos –lo que los convierte en singulares dentro del corpus hispanoamericano– en los que la rima es é-a + é, uno de los cuales procede del oriente cubano.

Existe en el tema de *Las señas del esposo* un motivo principal que, a mi juicio, ha podido influir también de forma determinante en la fortuna del romance entre los transmisores tradicionales, reforzando aún más su funcionalidad para la comunidad de portadores. Si el tema de la fidelidad ejemplar de la esposa es básico en las sociedades tradicionales, lo que bastaría sobradamente para explicar solo desde criterios de funcionalidad la extraordinaria difusión del tema en el folclore universal, no lo es menos el papel de los hijos –y sobre todo el de las hijas– en la estrucura familiar de las sociedades tradicionales, donde tácitamente se reservaría a la hija más pequeña el deber de cuidar a los padres mayores, anulando sus posibilidades de poder formar a su vez una familia independiente.

Por último, cabe destacar que Menéndez Pidal resaltó especialmente el valor de los arcaísmos presentes en las versiones del romance recogidas en el continente americano¹¹⁵⁵, aunque los nuevos textos recolectados durante las seis décadas posteriores a su estudio actualmente cuestionen en parte algunas de sus afirmaciones de entonces al respecto. En versiones cubanas (1.C.4,

¹¹⁵³ Véanse los capítulo VI.27.13 y VI.29.2 de la presente tesis doctoral.

¹¹⁵⁴ Véase Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, ob. cit., pp. 228.

¹¹⁵⁵ Véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e Historia*, II, ob. cit., pp. 352-353.

1.C.7, RTGC 8.C.8, RTGC 8.C.10, RTGC 8.C.12, RTGC 8.C.13 y RTGC 8.C.17) encontramos detalles presentes en el texto del pliego publicado en 1605 por Ribera, como el genovés relacionado con su muerte, o que esta acaeciera como consecuencia del juego; también en versiones dominicanas (2.D.2, 2.D.3, 2.D.5, 2.D.12 y 2.D.13), especialmente en una de ellas (2.D.6), en la que además, como en el texto de 1605, el suceso se localiza en Valencia, vestigio que conserva un reducido número de versiones del corpus panhispánico del tema. Aunque más raro aún es otro de los arcaísmos de uno de los textos cubanos (RTGC 8C.8), que aparece así mismo en el pliego suelto publicado por Juan de Ribera, el motivo de la infidelidad y los celos con los que el caballero trata de embaucar y enredar a la esposa, que no se encuentra en cambio en ninguno de los textos dominicanos.

En República Dominicana contamos con veinticinco textos del romance de *Las señas del esposo*, mientras que en Cuba se ha documentado un centenar largo de versiones¹¹⁵⁶.

VIII.5.1. El romance de *Las señas del esposo* en República Dominicana.

Veinticinco son las versiones quisqueyanas del tema que se han dado a conocer hasta la fecha, catorce de ellas –casi el sesenta por ciento– fruto de las investigaciones de la presente tesis doctoral. Fueron documentadas en ocho de las treinta y dos provincias en las que se divide administrativamente la República Dominicana: Santo Domingo, Azua, Espaillat, Duarte, San Juan, Puerto Plata, Santiago y Distrito Nacional de Santo Domingo. Probablemente la ausencia del resto de provincias dominicanas en la distribución del romance se deba a la falta de las necesarias encuestas de campo a lo largo de toda la geografía del país. Como ya hemos resaltado repetidas veces en esta tesis doctoral, el estudio del romancero dominicano adolece de esta carencia fundamental que condiciona el carácter definitivo de las conclusiones a las que se pueda llegar en su estudio. Por número de textos, Azua, con siete, y Espaillat, con seis, son las provincias mejor representadas. Les siguen Duarte, con tres, y San Juan, Puerto Plata y Distrito Nacional de Santo Domingo con

¹¹⁵⁶ Maximiano Traperó y Martha Esquenazi dan noticia de cerca de una treintena de versiones de las que, sin embargo, no publican el texto; v. Maximiano Traperó y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 103-137.

dos. De las de Santiago y Santo Domingo solo se conoce un texto. Por último, una de las versiones carece de referencias de lugar.

Con una única excepción (2.D.8), las versiones dominicanas en su conjunto comparten rima (é) y un mismo patrón (con algunas variantes discursivas). En ellas la mujer pasaría la prueba con creces, pues su reacción al ser informada de la presunta muerte del marido es, en una abrumadora mayoría (21 de 25 versiones, 2.D.1, 2.D.2, 2.D.3, 2.D.5, 2.D.6, 2.D.7, 2.D.9, 2.D.10, 2.D.11, 2.D.12, 2.D.13, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.16, 2.D.17, 2.D.19, 2.D.20, 2.D.21, 2.D.22, 2.D.24 y 2.D.25), la de ingresar en un convento y velar de por vida en lugar sagrado la muerte del cónyuge, lo que casa perfectamente con la exaltación de la fidelidad ejemplar intrínseca a este tema odiseico. La excepción a la que nos hemos referido es un texto de la provincia de Duarte (2.D.8) en el que la esposa muestra su alegría por haber quedado viuda con juventud, lozanía y belleza:

- Ya se murió mi marido, tan solita yo quedé,
y me miro en el espejo: ¡qué joven viuda quedé!
Yo me voy para la plaza, voy a comprar mis verduras,
para que la gente diga: ¡qué joven quedó la viuda!...
Para que los hombres digan: ¡A mí me gusta la viuda! (2.D.8)

Se encuadraría en ese subtipo minoritario de versiones en las que el tema del romance ha dejado de ser la fidelidad ejemplar para transformarse en el tópico de la liviandad femenina. El texto no solo se aparta del resto del corpus dominicano en el desenlace de la historia sino también en el patrón de rima (uniforme en é) característica del romance: los tres últimos versos riman en *ú-a*, hay otros dos que riman en *ó* y los dos primeros del *incipit* en *á*. Formalmente es un texto en el que es mayoritaria la estructura en pareados y no la monorrima.

Como antes señalamos, el resto de versiones dominicanas, con esta única excepción, cuadra con el tipo más extendido en el corpus pan-hispánico del romance en el que la esposa pasa la prueba, pues declara su intención de ingresar en un convento al conocer la muerte del marido. No es el único rasgo que comparte con el patrón más común al corpus pan-hispánico, ya que también predominan en el dominicano (quince de las veintico versiones, un sesenta por ciento) los textos en los que el marido descubre su identidad en el

segmento final de la *intriga* (2.D.4, 2.D.5, 2.D.6, 2.D.7, 2.D.13, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.17, 2.D.18, 2.D.20, 2.D.21, 2.D.22, 2.D.23, 2.D.24 y 2.D.25); la gran mayoría –doce de los quince, un ochenta por ciento– después de que la mujer haya pasado la prueba diciendo que se va a meter a monja tras conocer la muerte del marido (2.D.5, 2.D.6, 2.D.7, 2.D.13, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.17, 2.D.20, 2.D.21, 2.D.22, 2.D.24 y 2.D.25).

El segmento narrativo donde se detallan las circunstancias de la muerte ha sido uno de los más estudiados por la crítica, empezando por Menéndez Pidal, quien destacaba los arcaísmos en él presentes de la forma primigenia del romance, en especial, la alusión al “genovés” y la relación de la muerte con el juego¹¹⁵⁷. De las veinte versiones dominicanas en las que aparece este segmento narrativo, los vestigios a los que se refería Pidal, y que aparecen en el pliego de 1605, están presentes en un tercio de las versiones (2.D.2, 2.D.3, 2.D.5, 2.D.6, 2.D.12 y 2.D.13). Sin embargo, en el conjunto de textos dominicanos la fórmula más habitual que se repite en este segmento es la de la escueta información de la muerte del esposo mediante el verso prototípico “por las señas que me ha dado / su marido muerto es”, la cual encontramos en diez de las veinte versiones (2.D.10, 2.D.11, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.18, 2.D.19, 2.D.20, 2.D.22, 2.D.23 y 2.D.24). En otro de los textos quisqueyanos (2.D.1) a dicha fórmula le sigue un segundo verso con el vestigio de la mesa de juego. En cambio no hay versiones dominicanas con otra de las fórmulas habituales en el corpus panhispánico y que es mayoritaria en el cubano, la que sitúa el lugar del óbito en un café, habitualmente en Francia (a veces aludiendo a la nacionalidad francesa del autor de la muerte), con versos prototípicos como “su marido lo mataron / a la puerta de un café”, “allá en Francia lo mataron / a la puerta de un café”, o “en la guerra lo mataron / a la puerta de un café”; la única referencia tangencial a Francia en el corpus dominicano en este segmento narrativo es la de uno de los textos (2.D.7) que nos remite a la batalla del Yaque¹¹⁵⁸ y nos informa de que al marido lo mató un cañón francés.

¹¹⁵⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, II, ob. cit., pp. 352-353.

¹¹⁵⁸ La batalla del río Yaque de 1844, en los alrededores de la ciudad de Santiago de los Caballeros, fue una de las más célebres victorias del ejército dominicano, librada contra las tropas haitianas en una de las continuas guerras que durante el siglo XIX sostuvieron ambos países fronterizos por el control de la isla de La Española. En dicha batalla fue fundamental el uso de la artillería, lo que justificaría la mención de la muerte por un cañón que remata el verso.

El motivo del reparto de los hijos –uno de los más característicos del tema– aparece solo en la mitad de las versiones dominicanas (2.D.1, 2.D.3, 2.D.4, 2.D.9, 2.D.10, 2.D.11, 2.D.14, 2.D.15, 2.D.20, 2.D.21, 2.D.23, 2.D.24 y 2.D.25). En cinco de ellas (2.D.1, 2.D.11, 2.D.20, 2.D.21 y 2.D.24) el triste destino de la hija más pequeña es cuidar de por vida a la madre, con fórmulas prototípicas como:

con la más chiquitica, con esa me quedaré,
para que me lave y planche y me guise de comer (2.D.1, 2.D.11)

la más chiquita que tengo para mí la dejaré,
que me vista, que me calce, que me busque de comer,
que me lleve por la mano a casa del coronel. (2.D.21)

En cambio, tres de los textos (2.D.4, 2.D.14 y 2.D.15) ofrecen una variante (común a una minoría de versiones del corpus pan-hispánico del romance) en la que la suerte de la hija menor es muy distinta: la esposa, como compensación a la petición nupcial del caballero, le ofrece en matrimonio a la hija más pequeña, con lo que se le resarciría con una mujer más joven del mismo linaje y a la vez se respetaría, más o menos, la voluntad póstuma del marido al ligarlo a la familia. En cuatro de los textos los hijos no son hembras sino varones: en ese caso la suerte que les toca (como comúnmente en el resto del corpus panhispánico) es servir al rey y ser frailes (2.D.3 y 2.D.25) o solamente esto último (2.D.9 y 2.D.10)

La singularidad más destacada del corpus dominicano del romance es la presencia en un veinticinco por ciento de las versiones –siete de los textos (2.D.2, 2.D.3, 2.D.5, 2.D.9, 2.D.10, 2.D.16 y 2.D.25)– de un elemento discursivo privativo de las versiones quisqueyanas, el modelo de *incipit* que comienza con “Caballero jerezano”, “Jerezano, Jerezano” u “Oiga amigo jerezano”; un exordio *sui generis* desconocido en el resto del corpus pan-hispánico del tema, ni siquiera en las versiones jerezanas o gaditanas, en las que se justificaría por una razón geográfica evidente. Estas siete versiones se documentan en cuatro provincias: Duarte, Azua, San Juan y Peralta.

No hay ninguna versión quisqueyana cuyo desenlace sea la información escueta de la muerte del marido. De estas versiones truncas, que finalizan con la noticia de la desgracia y en las que no hay reacción alguna de la esposa ni

tampoco autoidentificación del marido, contamos con varios ejemplos en el corpus cubano, como veremos *infra*.

VIII.5.2. El romance de *Las señas del esposo* en Cuba.

El romance de *Las señas del esposo* es el tema del que contamos con mayor número de textos en el corpus cubano, si bien para su estudio partimos de un problema inicial: de las más de ciento diez versiones documentadas solo disponemos de algo más del setenta por ciento de los textos publicados, ya que, como se ha apuntado *supra*, Maximiano Trapero y Marta Esquenazi dieron noticia de cerca de una treintena de versiones de las que, sin embargo, no publicaron el texto¹¹⁵⁹. El análisis por tanto ha de quedar restringido a algo menos de noventa versiones, de las cuales treinta (más de un tercio) se aportan como fruto de las investigaciones de esta tesis doctoral. El tema se distribuye a lo largo de toda la geografía cubana, con excepción de las provincias de Ciego de Ávila y de Las Tunas, además del Municipio Especial de Isla de la Juventud, lugares en los que no se ha documentado todavía el romance.

Los patrones de rima de los textos en el corpus cubano son más variados que en el dominicano, en el que prácticamente todos los textos presentaban una rima uniforme en *é*. Este patrón de rima uniforme en *é* no es el dominante en Cuba, pues en algo más de la mitad de las versiones la rima predominante en *é* se combina con versos rimados en *á*, presentes sobre todo en los *incipit*. No obstante, la rima uniforme en *é* se halla en un cuarenta y cinco por ciento de los textos. Como singularidad del corpus cubano hay que destacar una versión (RTGC 8F.1) con rima en *é-a+é*, con apenas muy pocos ejemplos más en Hispanoamérica. Precisamente atendiendo a la rima, además de al *incipit* y a la distribución geográfica, Maximiano Trapero y Martha Esquenazi propusieron una clasificación del corpus cubano de versiones del romance de *Las señas del esposo* en seis modelos diferentes¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁹ Maximiano Trapero y Martha Esquenazi, *Romancero Tradicional y General de Cuba*, ob. cit., pp. 103-137.

¹¹⁶⁰ *Ibid.* Hemos preferido seguir en nuestro estudio un análisis basado en secuencias y en segmentos de *intriga* y de *fábula* más que en elementos del plano discursivo o en la rima, como hacen Trapero y Esquenazi, no obstante incorporar algunas de sus hipótesis al nuestro, particularmente las referentes a distribución geográfica, como veremos al final de este epígrafe.

Respecto al segmento narrativo donde se detallan las circunstancias de la muerte del marido, hay una minoría de versiones en el corpus cubano en la que aparecen lo que Menéndez Pidal consideraba arcaísmos de la forma primitiva del romance: la alusión al “genovés” y la relación de la muerte con el juego. Su número ronda la decena y su porcentaje solo alcanza el diez por ciento de los textos publicados, bastante menor que en el corpus dominicano, en el que estaban presentes en la tercera parte de las versiones. En cambio, otro de los arcaísmos que aparece en el pliego suelto publicado por Juan de Ribera, bastante menos común que los mencionados anteriormente, el motivo de la infidelidad y los celos con los que el caballero trata de embaucar y enredar a la esposa, y que no se encuentra en ninguno de los textos dominicanos, sí se halla en el corpus cubano, aunque únicamente en una versión oriental de Holguín:

Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
que en el juego de los dados muerte le dio un genovés,
cien doncellas le lloraban, vos, señora, ciento tres,
casaos conmigo, señora, soy tan bueno como él. (RTGC 8C.8)

En el corpus cubano la fórmula mayoritaria en este segmento narrativo, con más de un cuarenta por ciento de los textos, es la que Pidal consideraba propia de versiones más modernizadas¹¹⁶¹, la que sitúa el lugar del óbito en un café, habitualmente en Francia, con versos prototípicos como “lo mataron en la guerra / a la puerta de un café” o “allá en Francia lo mataron / a la puerta de un café”, incluso a veces aludiendo a la nacionalidad francesa del autor de la muerte (RTGC 8C.12 y RTGC 8C.17). Más del ochenta por ciento de las versiones cubanas con esta fórmula se recogieron en las provincias orientales. Resulta también significativo que, como ya mencionamos en el epígrafe anterior, no aparezca en cambio en ninguno de los textos dominicanos. No obstante, la fórmula dominante en el corpus dominicano, la de la escueta información de la muerte del esposo mediante el verso prototípico “por las señas que me ha dado / su marido muerto es”, aparece casi en otro cuarenta por ciento de las versiones cubanas, con representación indistinta tanto en las orientales como en las occidentales.

¹¹⁶¹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, II, ob. cit., pp. 352-353.

Como en el corpus dominicano, en la mayoría de las versiones cubanas la mujer sale victoriosa de la prueba, pues su reacción, al ser informada de la presunta muerte del marido, es la de ingresar en un convento y ser ejemplo modélico de fidelidad conyugal, incluso después de la muerte de su esposo. Pero, a pesar de ser mayoritaria, no lo es tan abrumadoramente como en el dominicano (en el que supera el ochenta por ciento de los textos), ya que esta reacción de la esposa se reduce al cincuenta y cinco por ciento de las versiones cubanas, si bien es muy significativo que en los textos de las provincias orientales esta solución se encuentre en más de un setenta y cinco por ciento de las versiones (acercándose al porcentaje de República Dominicana), frente a tan solo un veinte por ciento en las occidentales; ello supone una evidente marca distintiva de geografía folclórica.

Diez son los textos cubanos –algo más diez por ciento de los publicados– del subtipo minoritario de versiones dentro del corpus pan-hispánico en los que el tema del romance ha dejado de ser el de la fidelidad ejemplar para transformarse en el de los tópicos de la liviandad o volubilidad femeninas. Si bien en uno de los textos cubanos (RTGC 8C.10) encontramos fórmulas similares al dominicano de este mismo subtipo (2.D.8) en el que la viuda alaba su hermosura, en el resto de las versiones cubanas (1.C.38, 1.C.39, 1.C.43, RTGC 8A.5, RTGC 8B.12, RTGC 8B.13, RTGC 8B.17, RTGC 8C.5 y RTGC 8D.7) no hay jactancia alguna, sino la escueta aceptación por parte de la viuda de la proposición de nuevas nupcias, con variantes que matizarían el “sí”: casi siempre largos años de luto, siete –que pueden convertirse en catorce, dos veces siete– u ocho (1.C.38, 1.C.39, 1.C.43, RTGC 8A.5, RTGC 8B.12, RTGC 8B.13, RTGC 8B.17 y RTGC 8C.5), con el simbolismo de cambio de estado asociado a ambos números y que podría interpretarse como la obligada y necesaria espera que la comunidad impondría para que una larga ausencia fuera aceptada como defunción (en uno de los textos, RTGC 8C.5, tras manifestar en un primer momento que se metería a monja; en otro, RTGC 8B.12, tras una primera negativa tajante; y en otro, RTGC 8B.13, tras previamente implorar a Dios para que lo impida); en cambio, en una de las versiones (RTGC 8D.7) no existe referencia temporal alguna y el “sí” se entiende tácitamente y no de forma explícita, como en el resto. Cabe mencionar que uno de ellos (RTGC 8C.5) presenta (junto a otros textos, como

el 1.C.17) en este punto contradicciones evidentes, ya que la esposa consiente (eso sí, tras la preventiva y obligada espera, en este caso catorce años) en casarse con el caballero, el cual, tras descubrir su identidad, no reprocha la actitud de su cónyuge (incluso en el 1.C.17 esta es paradójicamente ensalzada).

A diferencia del corpus dominicano, las versiones cubanas en las que el marido descubre su identidad en el segmento final de la *intriga* no son mayoritarias, pues representan poco más del cuarenta por ciento del total, con una nueva marca de geografía folclórica distintiva: casi un sesenta por ciento en las versiones occidentales frente a solo un treinta por ciento de las orientales. En todas estas últimas después de que la mujer haya pasado la prueba diciendo que se va a meter a monja tras conocer la muerte del marido (salvo una excepción, 1.C.6, en la que la esposa acepta la boda con el caballero –en lo que podría ser uno de los guiños de complicidad entre los cónyuges a los que nos referíamos *supra*– tal vez por haberse reconocido desde el primer momento); por el contrario, en el ochenta y cinco por ciento de las versiones occidentales el marido desvela su identidad sin que la mujer haya declarado su intención de ingresar en un convento (el hemistiquio prototípico “a monja me meteré” se permuta habitualmente por otro prototípico “viudita me quedaré”), con lo que tendríamos una nueva marca de geografía folclórica entre las versiones cubanas orientales y occidentales.

El motivo del reparto de los hijos –a diferencia de lo que ocurre en las versiones dominicanas, donde se encuentra tan solo en la mitad de los textos– aparece en la práctica totalidad del corpus cubano, siendo uno de los rasgos distintivos y más característicos del tema en Cuba, sin distinción entre provincias orientales y occidentales. En la tipología de reparto encontramos variantes, si bien es mayoritario que el destino de la hija menor sea cuidar a la madre: se halla en el ochenta por ciento de las versiones occidentales y en dos terceras partes de las orientales. De ellas hay nueve con un añadido de mayor crueldad, si cabe, a la triste condena reservada a la más pequeña –y como tal, más débil, indefensa y con menos posibilidades de rebeldía– de las hijas, con versos prototípicos como “y si no lo quiere hacer / a palos la mataré” o “y si no lo sabe hacer / a palos la mataré”. Siete se recogieron en las provincias orientales (1.C.14, 1.C.39, 1.C.43, 1.C.44, 1.C.45, RTGC 8C.14 y RTGC 8C.15)

y dos en las occidentales (RTGC 8C.5 y RTGC 8D.5). A diferencia del dominicano, no hay en el corpus cubano versiones con la variante de que sea la hija menor la ofrecida en matrimonio en vez de la madre.

En el cuarenta por ciento de las versiones cubanas alguno de los hijos es varón y su suerte queda también establecida en el reparto. En la práctica totalidad de ellas, lo habitual es que al menos a uno de los hijos, normalmente al más mayor cuando son varios, le toque ir a la guerra a servir al rey (e incluso a morir por él) sustituyendo al padre, lo que sería un rancio vestigio caballeresco aún conservado en el romance. Formalmente con versos prototípicos como:

y el hijo varón que tengo que sirva también al rey:
su padre murió en la guerra, que muera el hijo también (1.C.11)¹¹⁶²

Como variante, en un reducido número de versiones los hijos pueden optar entre la milicia y la religión, también con versos prototípicos como:

A los tres hijos varones a frailes lo meteré,
y si no quieren ser frailes, que vayan servir al rey,
y donde murió su padre que mueran ellos también. (1.C.2)¹¹⁶³

Tres de las versiones introducen una variación distinta, ya que en ellas la razón primordial para que el hijo vaya a la guerra sería la de buscar a su padre y comprobar si está vivo o muerto:

Y este varón que tengo a la guerra lo echaré
para que busque a su padre o muera junto con él. (1.C.3)¹¹⁶⁴

Es relevante que este tipo de fórmulas, con versos prototípicos tan característico de los textos cubanos en los que el reparto afecta a hijos varones, únicamente se halle en dos textos dominicanos (2.D.3 y 2.D.25); ambos también tienen en común el elemento discursivo privativo de las versiones quisqueyanas al que nos referimos en el epígrafe anterior: el modelo de *incipit* que comienza con “Caballero jerezano” u “Oiga amigo jerezano”.

En uno de los textos cubanos más singulares (RTGC 8F.1), el único en el que la rima es *é-a+é*, la solución que encontramos en este segmento

¹¹⁶² Esta misma fórmula con variantes discursivas en las versiones 1.C.14, 1.C.17.A, 1.C.18, 1.C.19, 1.C.21, 1.C.22, 1.C.23, 1.C.24, 1.C.26, 1.C.29, 1.C.30, RTGC 8A.3, RTGC 8A.8, RTGC 8A.12, RTGC 8A.13, RTGC 8A.14, RTGC 8B.5, RTGC 8B.6, RTGC 8B.8, RTGC 8B.9, RTGC 8B.10, RTGC 8B.16, RTGC 8B.18, RTGC 8C.8, RTGC 8C.13, RTGC 8D.6, RTGC 8D.7 y RTGC 8E.2,

¹¹⁶³ Encontramos la misma fórmula con mínimas variantes discursivas en las versiones 1.C.7 y 1.C.9,

¹¹⁶⁴ Misma fórmula con variantes discursivas en las versiones 1.C.8 y 1.C.10,

narrativo del reparto de los hijos varones se aleja radicalmente del corpus, pues la esposa, tras declarar su intención de hacerse monja, encomienda a su padre, al abuelo del muchacho, el futuro del hijo, alejándolo aparentemente del monacato o de la guerra. Por último, como dato a tener en cuenta, hemos de mencionar que en todas las versiones recogidas en la provincia de Santiago de Cuba que incluyen el motivo del reparto de los hijos, solo encontramos hembras y nunca varones.

A diferencia de lo que sucede en el corpus quisqueyano del tema de *Las señas del esposo*, en Cuba conocemos tres textos (1.C.16, 1.C.34, 1.C.37) del subtipo de versiones truncas del romance cuyo desenlace es la escueta noticia de la muerte del marido, a la que no sigue reacción alguna de la esposa ni tampoco autoidentificación final del esposo.

Como ya mencionamos anteriormente, Maximiano Trapero y Martha Esquenazi establecen en su estudio de conjunto sobre los romances tradicionales cubanos un modelo de clasificación de los mismos en el que resultan primordiales los elementos discursivos, en especial los que aparecen al comienzo del texto (segmento inicial con numerosas variantes que, sin embargo, no son especialmente determinantes ni para la *intriga* ni para la *fábula*, como ya comentara Mercedes Díaz Roig¹¹⁶⁵). Probablemente lo más interesante de dicha clasificación tenga que ver con la geografía folclórica del romance. Los textos que pertenecen al modelo que llaman “D” y que comienzan con el *incipit* “Este es el mambrú, señores, / que lo cantan al revés” son todos habaneros. Los del modelo que denominan “A”, se caracterizan porque, si bien su rima predominante es *é*, en el *incipit* –con la presentación de una mujer que se lamenta con el verso prototípico “Yo soy la recién casada / que no cesa de llorar”– varía en *á*. Los textos de este modelo “A”, casi un quince por ciento del corpus cubano, solo se han documentado en las provincias occidentales de Cuba. El modelo “C” tendría, según Trapero y Esquenazi, un patrón de rima similar al “A”, pero con un *incipit* diferente: “Catalina, Catalina”, “Catalina, flor de Lima” o “Mañana me voy pa Francia” (con la salvedad de que, en este último caso, ambos investigadores opinan que la mudanza se explicaría por la pérdida del primer verso anterior). Pero este

¹¹⁶⁵ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 227.

modelo “C” tendría una tacha que atañe a la definición que Trapero y Esquenazi hacen del patrón, pues la mitad de los textos –más del sesenta por ciento, si tenemos en cuenta solo los que comienzan por “Catalina”– no se ajustan a su definición (rima á+é) ya que la rima de los mismos es uniforme (é). Independientemente de ello, los textos de este modelo presentan una singularidad funcional para el análisis: su inmensa mayoría, el noventa por ciento, fueron documentados en las provincias orientales, lo que conlleva una clara marca de geografía folclórica.

Los otros tres modelos son el “B”, cuya rima es prácticamente uniforme en é; el modelo “E”, con el *incipit* prototípico “Ahí viene la coronela”, que sería en realidad una variante discursiva del “B”, como lo es también el “D”, pero, a diferencia del “D”, sin aportar singularidad geográfica (tampoco de otro tipo) relevante; por último, al modelo “F” solo correspondería un único texto (RTGC 8F.1), el singular en el corpus cubano con rima é-a+é.

En resumen, lo más relevante de todo ello es que las versiones cuyo *incipit* es “Este es el mambrú, señores, / que lo cantan al revés” fueron todas recogidas en las provincias occidentales de La Habana y Ciudad de La Habana¹¹⁶⁶; los de *incipit* con rima en á (a diferencia del resto del romance con rima prácticamente uniforme en é) que se inician con la presentación de una mujer que se lamenta con versos prototípicos como “Yo soy la recién casada” o “Yo soy la viudita” solo se han documentado en las provincias occidentales de Cuba; y los de *incipit* “Catalina, Catalina”, “Catalina, flor de Lima” o “Mañana me voy pa Francia” fueron documentados en un noventa por ciento en las provincias orientales. Variantes discursivas útiles para nuestro análisis en cuanto marcas de geografía folclórica.

VIII.5.3. Principales rasgos que distinguen los textos cubanos y dominicanos del romance de *Las señas del esposo*.

El análisis de las versiones dominicanas y cubanas del romance de *Las señas del esposo* de nuevo nos sugiere una geografía folclórica nacional propia para cada uno de los dos países. En general, el corpus quisqueyano es en su conjunto mucho más uniforme que el cubano, en el que se documentan variados ejemplos con significativas variantes de *intriga* y también

¹¹⁶⁶ Nos referimos en este párrafo a versiones en las que se registró su lugar de procedencia.

especificidades de geografía folclórica. Si bien sendos repertorios presentan rasgos en común, son más las diferencias que las similitudes:

I) La autoidentificación final del marido, el segmento narrativo más determinante para la estructura del tema, es un rasgo característico del corpus dominicano, donde aparece en la mayoría de los textos (un sesenta por ciento); en cambio en el cubano son mayoritarios los textos sin autoidentificación final (también un sesenta por ciento), si bien hay una peculiaridad geográfica: la intervención final del esposo se da en un sesenta por ciento de las versiones occidentales (porcentaje similar al de República Dominicana) frente a solo un treinta por ciento en las orientales.

II) En el corpus quisqueyano la exaltación de la fidelidad ejemplar intrínseca a este tema odiseico, con el paso victorioso de la prueba por parte de la esposa, es abrumadoramente mayoritaria, con más de un ochenta por ciento de versiones en las que la mujer, al ser informada de la presunta muerte del marido, declara su propósito de ingresar en un convento. En el corpus cubano, aunque es así mismo mayoritaria, su porcentaje se reduce a poco más del cincuenta por ciento, con una distinción geográfica relevante: en los textos de las provincias orientales esta solución se encuentra en más de un setenta y cinco por ciento de las versiones (acercándose al porcentaje de República Dominicana), frente a tan solo un veinte por ciento en las occidentales (que diferirían en este rasgo de las similitudes observadas en el punto anterior con las dominicanas).

III) Solo conocemos en el corpus dominicano una única versión del subtipo en el que el tema del romance deja de ser la fidelidad ejemplar para transformarse en el tópico de la liviandad femenina, por lo que esta solución se antojaría como algo realmente excepcional para la comunidad de portadores quisqueyanos. En cambio, en el cubano son más del diez por ciento los textos documentados de este subtipo minoritario en el que el tema del romance ha dejado de ser la fidelidad ejemplar más allá de la muerte, para transformarse en el de los tópicos de liviandad o volubilidad femeninas: liviandad solo en uno de los textos cubanos (en el que encontramos fórmulas similares al dominicano de este mismo subtipo, en el que la viuda alaba su hermosura) y volubilidad en el resto (ya sin ningún paralelismo con versiones dominicanas), pues no hay jactancia alguna sino la escueta aceptación por parte de la viuda de la

proposición de nuevas nupcias, lo que de hecho conllevaría la no superación de la prueba, por más que el “sí” se conceda comunmente con escrúpulos y los reparos de guardar un prolongado luto.

IV) Los textos dominicanos comparten una rima uniforme (é) en prácticamente todo el corpus (con una única excepción alejada del patrón, el texto 2.D.8). Dicho patrón de rima uniforme en é no es el dominante en Cuba, pues en algo más de la mitad de las versiones la rima predominante en é se combina con versos rimados en á, presentes sobre todo en los *incipit*. En general, los patrones de rima son más variados en el corpus cubano que en el quisqueyano, incluso con textos singulares (RTGC 8F.1) en los que la rima es é-a+é, de la cual contamos con muy pocos ejemplos más en Hispanoamérica.

V) De las versiones dominicanas en las que aparece el segmento narrativo donde se detallan las circunstancias de la muerte del marido, un tercio contiene los arcaísmos que Menéndez Pidal identificaba como rasgos conservadores del texto del romance primitivo (algunos de los cuales estaban presentes o podían intuirse en el pliego publicado en 1605 por Juan de Ribera); en las cubanas este porcentaje se reduce a tan solo el diez por ciento de los textos publicados, si bien uno de ellos contiene uno de los arcaísmos menos habituales del pliego, el motivo de la infidelidad y los celos con los que el caballero trata de embaucar y enredar a la esposa, desconocido en el corpus dominicano. En el cubano la fórmula mayoritaria en este segmento narrativo, con más de un cuarenta por ciento de los textos, es la que Pidal consideraba propia de versiones más modernizadas, la que sitúa el lugar del óbito en un café, habitualmente en Francia; en cambio, en ninguno de los textos dominicanos encontramos dicha fórmula. No obstante, la dominante en el corpus dominicano, la de la escueta información de la muerte del esposo mediante el verso prototípico “por las señas que me ha dado / su marido muerto es”, aparece casi en un cuarenta por ciento de las versiones cubanas, con representación indistinta tanto en las provincias orientales como en las occidentales.

VI) Uno de los motivos más característicos del romance, el del reparto de los hijos, aparece solo en la mitad de las versiones dominicanas. En cambio en Cuba aparece en la práctica totalidad del corpus sin distinción entre provincias orientales y occidentales, siendo uno de sus rasgos distintivos y más

característicos. Sin embargo, no hay en el corpus cubano versiones con una de las variantes del reparto presente en el dominicano: que sea la hija menor la ofrecida en matrimonio en vez de la madre. Si en el cuarenta por ciento de las versiones cubanas alguno de los hijos es varón, en el dominicano dicho porcentaje solo alcanza el quince por ciento. En la mayor parte de versiones del corpus cubano la suerte del reparto para la hija menor es la de cuidar a la madre en su vejez (se halla en el ochenta por ciento de las versiones occidentales y en dos terceras partes de las orientales); en el dominicano en cambio el porcentaje es muchísimo más reducido y solo alcanza el veinte por ciento (además, no hay textos quisqueyanos en los que se añada un matiz de extrema crueldad con la fórmula de versos prototípicos como “y si no lo quiere hacer / a palos la mataré” o “y si no lo sabe hacer / a palos la mataré”, presente en una significativa minoría de los cubanos).

VII) Existe en el corpus dominicano un elemento discursivo privativo de las versiones quisqueyanas, el modelo de *incipit* que comienza con “Caballero jerezano”, “Jerezano, Jerezano” u “Oiga amigo jerezano”; un exordio *sui generis* desconocido en el resto del corpus pan-hispánico del tema, incluido el cubano.

VIII) No hay en el corpus dominicano versiones truncas del romance cuyo desenlace sea la información escueta de la muerte del marido. En el cubano contamos con tres de estas versiones truncas, que finalizan con la escueta noticia de la muerte del marido y en las que no hay reacción alguna de la esposa ni tampoco autoidentificación final de este.

VIII.5.4. Rasgos distintivos de las versiones cubanas orientales y occidentales del romance de *Las señas del esposo*.

Al analizar en el capítulo anterior el romance de *Delgadina* en Cuba, pudimos establecer entre versiones orientales y occidentales rasgos lo suficientemente distintivos como para proponer un “subtipo oriental” del tema de *Delgadina* diferenciado del otro que denominamos “insular”, documentado a lo largo de la geografía cubana. Las variantes de los textos del romance de *Las señas del esposo* en el este y oeste de Cuba no son tan relevantes como para determinar subtipos geográficos diferenciados del tema, si bien hay rasgos que distinguen las versiones orientales de las occidentales. El más característico de

todos ellos se refiere a unos de los elementos esenciales de la *fábula* de *Las señas del esposo*: el paso victorioso de la prueba por parte de la mujer, al declarar esta su intención de ingresar en un convento tras ser informada de la presunta muerte del marido. Esta exaltación de la fidelidad ejemplar, intrínseca al tema odiseico, es la solución presente en más de un setenta y cinco por ciento de las versiones orientales, frente a un porcentaje tan solo del veinte por ciento en las occidentales, en las que es mayoritario (con un treinta y cinco por ciento) el resignado y ambiguo “viudita me quedaré”, en el que se diluye en parte el matiz del amor más allá de la muerte que conllevaría la entrada en el monasterio.

El segundo de los rasgos más relevantes que distinguen los textos cubanos occidentales y orientales del romance de *Las señas del esposo* se refiere así mismo a otro de los elementos esenciales al tema, la autoidentificación del marido al final del texto, que se da en un sesenta por ciento de las versiones occidentales frente a tan solo un treinta y cinco por ciento de las orientales (con la particularidad de que en la provincia de Santiago de Cuba el porcentaje se reduce todavía más, a solo un veinticinco por ciento). Si en las orientales, salvo una única excepción, la autoidentificación acontece después de que la mujer haya pasado la prueba diciendo que se va a meter a monja tras conocer la muerte del marido, en el ochenta y cinco por ciento de las versiones occidentales ocurre lo contrario: el marido desvela su identidad sin que la mujer haya declarado su intención de ingresar en un convento, otra nueva marca de geografía folclórica entre textos orientales y occidentales.

Otra marca geográfica significativa se encuentra en el segmento narrativo donde se detallan lugar y circunstancias de la presunta muerte del marido. De las provincias orientales proceden más del ochenta por ciento de los textos cubanos con la fórmula que Pidal consideraba propia de versiones más modernizadas: la que sitúa el lugar del deceso en un café, habitualmente en Francia, con versos prototípicos como “lo mataron en la guerra / a la puerta de un café” o “allá en Francia lo mataron / a la puerta de un café”.

Por último cabe destacar que las versiones cuyo *incipit* es “Este es el mambrú, señores, / que lo cantan al revés” fueron todas recogidas en las provincias occidentales de La Habana y Ciudad de La Habana; las de *incipit*

con rima en á que se inician con la presentación de una mujer que se lamenta con versos prototípicos como “Yo soy la recién casada” o “Yo soy la viudita” solo se han documentado en las provincias occidentales de Cuba; en cambio las de *incipit* “Catalina, Catalina”, “Catalina, flor de Lima” o “Mañana me voy pa Francia” han sido recolectadas mayoritariamente (un noventa por ciento) en las provincias orientales.

VIII.5.5. Recapitulación final.

El estudio de los textos cubanos y dominicanos del romance de *Las señas del esposo* de nuevo nos ofrece más diferencias que similitudes entre los corpus de ambos países, abundando en la conclusión que parece inferirse del análisis de los anteriores capítulos de este tesis doctoral, VIII.3 y VIII.4, el cual apunta a una geografía folclórica nacional propia de cada una de las dos naciones caribeñas, cuestionando la supuesta pertenencia a una región común compartida con Puerto Rico, como propusieron en el siglo XX Sócrates Nolasco o Mercedes Díaz Roig (y ya apuntara Alejo Carpentier)¹¹⁶⁷.

VIII.6. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES CUBANAS Y DOMINICANAS DEL ROMANCE DE CONDE NIÑO¹¹⁶⁸.

El romance de *Conde niño* narra la historia de un joven conde que durante la alborada de san Juan entona un canto de poderes mágicos que conmueve a una madre y a una hija que lo están escuchando (quienes en la

¹¹⁶⁷ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, ob. cit; Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, ob. cit, pp.10-11.

¹¹⁶⁸ Trabajos obligados para el estudio del tema de *Conde niño* son los de William Entwistle, “El conde Olinos”, en *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), pp. 237-248, y, también del mismo autor, “Second Thoughts Concerning *El conde Olinos*”, en *Romance Philology*, VIII (1953), pp. 10-18; José de Onís, “El celo de los duendes. Una variante americana del romance del *Conde Olinos*”, en *Cuadernos Americanos* XXIII:3 (1964), pp. 219-229; Edith Rogers, “El conde Olinos: Metempsychosis or miracle”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), pp. 325-339; Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el Romancero*, ob. cit., pp. 118-123; Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, ob. cit., I, pp. 205-206, y II, pp. 181-184; v. también José María Chacón y Calvo, “Figuras del Romancero: El Conde Olinos”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 2 (1926), pp. 36-46, y Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, ob. cit., pp. 123-128. Ofrecí un adelanto de este apartado de mi tesis en Andrés Manuel Martín Durán, “El romance de *Conde niño* en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”, en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Felix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, pp. 529-543.

mayor parte de las versiones son respectivamente reina y princesa). La madre, al descubrir que es su hija la única destinataria de la canción hechicera y que ambos jóvenes se profesan un recíproco amor, ordena la ejecución del conde, decisión que conlleva a su vez la muerte de la hija. Aunque en un porcentaje reducido de versiones este sería el final del romance, en la mayor parte del corpus la pareja de enamorados se reencarna, en sucesivas metempsicosis, en diversos seres vivos que la madre trata con éxito de destruir, hasta que se llega a la transformación definitiva en la que ambos enamorados vencen a la madre, pudiendo finalmente compartir juntos su amor por toda la eternidad.

El corpus de versiones dominicanas y cubanas del tema de *Conde niño* del que se tiene noticia hasta la fecha consta de veinte versiones (dos dominicanas y dieciocho cubanas) pertenecientes prácticamente en su totalidad a un mismo tipo, el bautizado por Ramón Menéndez Pidal como *Amor más poderoso que la muerte*¹¹⁶⁹, que concluye con el motivo de las diversas transformaciones de los amantes, proclamando finalmente el triunfo del amor más allá y por encima de la muerte, en un poético encadenamiento de óbitos y resurrecciones que culminan con una última metempsicosis que les asegura su invulnerabilidad, tras convertirse bien en elementos sagrados (ermita o altar), bien en aves inalcanzables cuando alzan el vuelo (paloma o gavián), y a menudo en ambos. Las dos versiones dominicanas corresponden a dicho tipo, así como dieciséis de las dieciocho cubanas, con la excepción de la RTGC 7.8, cuyo análisis dejo para el final, y de la 11.C.4, versión fragmentaria cuyo análisis por ello resulta problemático, pues su final podría estar omitido a causa de las lagunas de memoria de la informante.

VIII.6.1. El motivo de las transformaciones.

Para el estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de *Conde niño* es conveniente analizar el motivo de las transformaciones en cada uno de los textos. Comencemos con los dominicanos:

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
donde celebran sus misas las mañanas de San Juan.
Ella se volvió una paloma, él se volvió un gavián,
y allí fabrican sus nidos a las orillas del mar. (6.D.1)

¹¹⁶⁹ Así titula el tema de *Conde niño* en su *Flor nueva de Romances viejos*, ob. cit., pp. 128-130.

Ella se volvió paloma, él se volvió gavián,
donde formaron su nido en las orillas del mar.
Ella se volvió una iglesia, él se volvió un bello altar,
donde se celebra misa la mañana de San Juan. (6.D.2)

En ambas versiones dominicanas (6.D.1 y 6.D.2) la doble transformación presente armoniza, de forma mesurada, el clima mágico de la reencarnación eterna de los amantes en paloma y gavián con el simbolismo cristiano de las metamorfosis en iglesia y altar en una noche tan esotéricamente pagana como la del solsticio de verano, la noche de san Juan, formando un sincrético equilibrio entre elementos mágico-paganos y religiosos, en el que los nidos son convenientemente santificados en la misa de amor celebrada en el nuevo amanecer del día de san Juan, ofreciendo todo ello un riquísimo y abierto campo de connotaciones y simbolismos.

Las versiones dominicanas comparten esta convivencia pagano-religiosa de la doble transformación con siete de las cubanas (11.C.3, 11.C.5, 11.C.7, 11.C.8, 11.C.10, RTGC 7.10 y RTGC 7.12):

Ella se volvió paloma y él se volvió un palomar
y fueron a hacer su nido a la orillita del mar.
Ella se volvió una iglesia y él se volvió sacristán,
y a las misas les llamaban una mañana en San Juan. (11.C.3)

Ella se volvió paloma, él se volvió un gavián,
donde formaron su nido la mañana de San Juan.
Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
donde celebraron su boda la mañana de San Juan. (11.C.5)

Ella se volvió una iglesia y él se volvió un pie de altar
donde celebran la misa la mañana de San Juan.
Ella se volvió paloma y él se volvió un gavián,
y se fueron a hacer su nido a las orillas del mar. (11.C.7)

Ella se volvió paloma, él se volvió un gavián,
y fueron a hacer su nido a las orillas del mar.
Ella se volvió una iglesia, él se volvió un altar
y allí dijeron la misa la mañana de San Juan. (11.C.8)

Ella se volvió una iglesia y él se volvió un sacristán.
Ella se volvió una paloma y él se volvió un gavián.
y los dos se celebraron la mañana de San Juan. (11.C.10)

Él se volvió una iglesia y ella se volvió un rico altar.
Él se volvió un gavián, ella una paloma,
donde fueron a hacer su nido a la orilla de la mar,
donde se celebran todos los días de San Juan a la orilla de la mar.
(RTGC 7.10)

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar,
para celebrar las bodas la mañana de San Juan.
Ella se volvió paloma, él se volvió un gavián,
para hacerle los niditos a las orillas del mar. (RTGC 7.12)

Hay ciertas variantes en algunas de ellas, como, por ejemplo, la aparición de sacristán en vez de altar (11.C.3 y 11.C.10), o la de palomar en vez de gavián (11.C.3). Solo en uno de los textos cubanos (11.C.9) en los que se armonizan elementos paganos y religiosos crece el número de transformaciones hasta tres:

Ella se volvió una iglesia, él se volvió un rico altar
donde se hicieron sus misas la mañana de San Juan.
Ella se volvió un naranjo, él se volvió un naranjal,
y florecieron temprano la mañana de san Juan.
Ella se volvió paloma, él se volvió un palomar.
Se fueron a hacer su nido a las orillas del mar. (11.C.9)

Este texto, donde el gavián también se ha convertido en palomar, incluye la imagen poética más conseguida entre las transformaciones vegetales del corpus cubano, la del naranjo y naranjal que florecen temprano la mañana de san Juan, aludiendo a una unión amorosa y sexual de forma bastante explícita.

En otros textos cubanos en cambio se ha suprimido el componente religioso, reduciéndose las transformaciones bien a una única, la de la pareja de opuestos complementarios gavián y paloma (11.C.6, RTGC 7.7, RTGC 7.13¹¹⁷⁰ y RTGC 7.14):

Ella se volvió paloma y él se volvió gavián
y se celebraron las bodas la mañana de San Juan. (11.C.6)

Ella se volvió paloma y él se volvió gavián,
fueron a hacer su nido a la orilla del mar. (RTGC 7.7)

Él se volvió gavián,
y se celebraron las bodas a la mañana de San Juan. (RTGC 7.13)

Ella se volvió paloma, él se volvió gavián
y fueron a hacer sus nidos a las orillas del mar. (RTGC 7.14);

¹¹⁷⁰ En el texto RTGC 7.13 falta la paloma, pero no es arriesgar demasiado pensar que aparecería en el hemistiquio 11b que falta como complementario del gavián presente en el hemistiquio 11a.

bien a dos (11.C.11 y RTGC 7.9):

De él nació un espinoso verde, de ella un frondoso rosál,
las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan
y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar.
De ella nació una paloma blanca, de él un fuerte gavilán,
juntos vuelan por el aire, juntos vuelan par a par. (11.C.11)

Ella se volvió paloma y él se volvió gavilán,
ella se volvió una hiedra y él se volvió una pared,
y celebraron su boda en la fiesta de San Juan. (RTGC 7.9)

En estas dos últimas cabría destacar cómo de nuevo las imágenes de las versiones con transformaciones vegetales añadidas son las más logradas estéticamente: espinoso verde y frondoso rosál cuyas ramas bien se abrazan apasionadamente, bien no dejan de suspirar, dependiendo de si llegan o no a tocarse (11.C.11); o metempsicosis de los amantes en hiedra y pared, en una brillante imagen poética de la necesaria fusión de ambos como esencia e identidad del amor y la pasión amorosa (RTGC 7.9).

Por el contrario, en otras versiones (11.C.1 y 11.C.2) recogidas en la localidad de Santa María del Rosario (provincia de La Habana), es el elemento religioso el que aparece en solitario, quedando las transformaciones reducidas también a una única, la de la iglesia y el altar, sin el ingrediente añadido de la reencarnación en ningún ser vivo, restringiendo únicamente la posibilidad de asociación de amor y eternidad a un recinto exclusivo, el del sagrado santuario de la iglesia y el altar, en el que ambos, amor y eternidad, intrínseca e inseparablemente unidos, podrían vencer a la muerte:

Yo me volví una iglesia, él un rico altar,
donde celebran la misa la mañana de San Juan. (11.C.1 y 11.C.2)

En estas versiones la celebración de la misa la mañana de san Juan neutralizaría el sustrato simbólico mágico-pagano asociado a la fecha.

A diferencia de una parte del corpus peninsular, las versiones dominicanas y cubanas coinciden con el resto de las documentadas en Hispanoamérica en que no hay transformación final de los enamorados en manantiales, fuentes o ríos con propiedades milagrosas. En dichas versiones peninsulares estos caudales de agua milagrosa negarían el acceso de la reina a ese elemento purificador tan cargado de simbolismo; de esta manera se

manifestaría tácitamente el carácter demoníaco de la madre y se le negaría la posibilidad de redención, afirmando el triunfo final de la pareja –y de las connotaciones religiosas que simbolizan– sobre el poder de la reina-madre, fuerza maléfica femenina y por ende diabólica. En ninguna de las versiones cubanas ni dominicanas, y tampoco en ninguna de las hispanoamericanas dadas a conocer hasta la fecha, encontramos esta transformación última.

VIII.6.2. La alborada sanjuanera.

La fecha del día de san Juan aparece como referencia temporal común al conjunto de versiones dominicanas y cubanas, rasgo que comparte con la mayor parte del corpus romancístico conocido del tema de *Conde niño*. La fecha del 21 de junio era para muchas de las culturas tradicionales antiguas una de las más singulares del calendario: en ella se festejaba la llegada del solsticio de verano con fastuosas ceremonias rituales en las que se rendía culto al dios Sol y se celebraba la fertilidad, ofreciendo algún tipo de tributo o sacrificio a sus correspondientes deidades, asociando el singular fenómeno astronómico a la concurrencia de circunstancias sobrenaturales que favorecían la fertilidad y propiciaban los contactos sexuales.

La religión cristiana procuró apropiarse de una de las celebraciones paganas más extendidas y con mayor arraigo por medio de una simbiosis sincrética. El objetivo era dar una dimensión cristiana al culto del solsticio estival y de paso desterrar el carácter sexual de los ritos paganos asociados al mismo. Para ello aprovechó la fecha vecina del 24 de junio en el que la Iglesia conmemora el nacimiento de san Juan, una de las figuras cardinales del cristianismo y quien además se distinguió como reputado censor de la lujuria. Así, permutando 21 y 24 de junio, amortizaba en beneficio propio la inveterada tradición de festejar ritualmente el solsticio, encubriendo su carácter pagano con la conmemoración del nacimiento del Bautista, apagando de paso el carácter mágico y la naturaleza sobrenatural con los que se relacionaba, en especial en todo lo referente a las intrínsecas connotaciones sexuales asociadas a la festividad y celebraciones del solsticio de verano. No obstante, y probablemente por lo arraigado de las conmemoraciones paganas, las creencias y supersticiones asociadas a la fecha permanecieron en el sustrato

colectivo, sobreviviendo a la progresiva implantación de la religión y el culto y rito cristianos.

La baladística europea recoge numerosas muestras del ambiente mágico en el que transcurren tanto el día, como la alborada y la víspera de san Juan¹¹⁷¹, noche de hechizos y fecha propicia en la que todos los prodigios eróticos y sexuales son posibles y en la que los duendes entran en celo, saliendo de sus misteriosos escondrijos para raptar y seducir vírgenes. El poder de resistencia, también sobrenatural, de la intacta virginidad sucumbiría en esta noche mágica a la irresistible fuerza bruja y hechicera del amor, y así durante la misma los caballeros duendes serían capaces de vencer cualquier resistencia de las doncellas en quienes fijaron sus deseos¹¹⁷².

Las dos versiones dominicanas y la casi totalidad de las cubanas sitúan temporalmente ya en el primer verso la acción en la mañana del día de san Juan (con la excepción de 11.C.11, que lo hace en el segundo, y de 11.C.6 y de RTGC 7.13, que lo reservan para el verso final). Las dos versiones dominicanas ubican el monosílabo Juan, que señala dicha fecha, en el lugar más señalado de este primer verso, en la sílaba final donde recae la rima, marcando además la asonancia del romance. Esta posición de privilegio en las versiones dominicanas, señal de que la fecha no es baladí y de la importancia de que la intriga se desarrolle en ese día en concreto, se da también en la tercera parte de las cubanas. Como otra manera de remarcar la importancia de la fecha, la mañana de san Juan se vuelve a citar explícitamente en los versos finales de los textos dominicanos y en dos terceras partes de los cubanos; en buena parte de ellos (en una de las versiones dominicanas, 6.D.2, y en nueve de las cubanas 11.C.1, 11.C.2, 11.C.3, 11.C.5, 11.C.6, 11.C.8, 11.C.10, RTGC 7.9 y RTGC 7.13) se sitúa en otra de las posiciones privilegiadas del poema, en el verso final, rematando la composición. Pero sin duda es en cuatro de las versiones cubanas (11.C.1, 11.C.2, 11.C.3 y 11.C.5), en las que la mañana del día de San Juan aparece explícitamente como motivo circular que abre y cierra la composición, en donde la trascendencia de la fecha, que enmarca principio y

¹¹⁷¹ Véase de William Entwistle, "El conde Olinos", ob. cit., y "Second Thoughts Concerning *El conde Olinos*", ob. cit.; de Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, ob. cit., pp. 123-128.

¹¹⁷² Véase José de Onís, "El celo de los duendes. Una variante americana del romance del *Conde Olinos*", ob. cit., y Edith Rogers, "El conde Olinos: Metempsychosis or miracle", ob. cit.

fin, y por tanto toda la acción, se vislumbra como determinante para la *fábula* del romance: la *intriga* se desarrolla condicionada por esa mandorla específica y concreta de la alborada sanjuanera, el momento más mágico de la jornada según las supersticiones paganas, donde los hechizos y sortilegios son más favorables y frecuentes.

VIII.6.3. El motivo del canto mágico.

En este ambiente tan propicio no puede resultar extraña la presencia del motivo folclórico del poder del canto mágico¹¹⁷³, uno de los más característicos del romance de *Conde niño*, el cual aparece en casi todas las versiones cubanas por medio de un único verso en el que se resalta la atracción que dicho canto maravilloso ejerce sobre las aves que lo oyen, que han de pararse a escucharlo por una atracción irresistible. Si bien es únicamente en una de las versiones dominicanas (6.D.1) –en la otra está ausente– donde este motivo tan propio del romance se recrea de una forma poética más destacada y extensa, transformando el poderoso e inevitable influjo que ejerce a toda persona que lo oye en un irresistible hechizo órfico:

Se levanta el Conde Niño la mañana de San Juan
a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe entona un dulce cantar,
y las aves que le oían se pararon a escuchar,
caminante que camina su marcha vuelve hacia atrás,
navegante que navega su barco vuelve a virar.

En todas las versiones dominicanas y en la práctica totalidad de las cubanas (con la excepción de la 11.C.11), la madre atribuye ese canto hechicero a seres fantásticos de poderes maravillosos, a las sirenas, lo que evidencia que los personajes actúan y la intriga se desarrolla en un universo mágico y sobrenatural, el propio de la alborada de san Juan¹¹⁷⁴.

¹¹⁷³ Respecto del motivo del poder mágico del canto véase Michelle Débax, “Análisis del motivo del Poder del canto en tres romances: *Conde Arnaldos*, *Conde Olinos*, *Gerineldo*”, en *De balada y lírica*, I, ob. cit., pp. 285-297.

¹¹⁷⁴ Respecto a la naturaleza del canto de Conde niño, una interpretación sugerente es la de Diego Catalán, quien hace especial hincapié en que se trata de un canto de llamada, el canto primaveral del macho que trata de despertar la ansiedad amorosa de la hembra; v. Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, II, ob. cit., pp. 183-184.

VIII.6.4. Las *dramatis personae* de la *fábula*.

Además del conde, las otras dos *dramatis personae* imprescindibles de la *fábula* son la joven y la figura de la autoridad matriarcal quienes, si bien en el resto del corpus panhispánico del tema a veces pueden identificarse con otro tipo de relación familiar, en las versiones dominicanas y cubanas son siempre madre e hija. En las dos versiones dominicanas y en la gran mayoría de las cubanas (salvo 11.C.3, 11.C.11 y RTGC 7.14), la madre es además la reina, y ello es importante pues introduciría una de las posibles razones del antagonismo entre madre y pretendiente: el menor rango social del conde frente a la princesa, lo que podría ser un impedimento insalvable para el matrimonio de ambos y la razón por la que la reina mandaría matar al joven conde. Esta interpretación se vería reforzada por tres de las versiones (una dominicana, 6.D.1, y dos cubanas, 11.C.5 y 11.C.7) en las que se manifiesta de forma explícita la desigual jerarquía social de conde y princesa, que incluso impediría que ambos cuerpos compartieran sepulcro en el templo, negando el protocolo jerárquico ese último gesto simbólico de permitirles al menos compartir un perenne lecho de muerte:

a ella como hija de reyes la enterraron en el altar,
a él como hijo de conde un poquito más allá. (6.D.1)

Ella, por ser hija 'e reina, la entierran en el altar,
él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá.
ella, por hija de reina, la enterraron más acá,
él, por ser hijo de conde, lo enterraron más allá. (11.C.5)

Ella, como es hija de reina, la enterraron en un altar,
y él, como es hijo de conde, un poquito más atrás. (11.C.7)

Ahora bien, la animadversión entre Conde Niño y la madre podría responder a otra causa: los celos de la matriarca, despechada porque Conde Niño a quien pretende es a su hija y no a ella. Algunas versiones peninsulares lo ponen de manifiesto (con versos como: la reina llena de celos / ambos los mandó matar). En una de las versiones cubanas (11.C.11)¹¹⁷⁵, en la que la

¹¹⁷⁵ La versión 11.C.11 es una de las más singulares respecto del corpus antillano del romance de *Conde niño*, probablemente porque se trate de una tradicionalización a partir del texto facticio que Menéndez Pidal publicara en su *Flor nueva de romances viejos*, ob. cit., en el que además se hubieran incluido versos de las versiones tradicionales que circulaban por la zona. Para una información más extensa acerca de la versión 11.C.11 y de su informante remitimos al capítulo VI.29.2 de esta tesis doctoral. Respecto a la tradicionalización de los textos facticios

madre no es reina y además desde el primer momento reconoce a Conde Niño como cantor de la melodía hechicera y no a las sirenas, si bien no encontramos una declaración tan explícita en el discurso, sí que existe un tácito reconocimiento de la rivalidad entre madre e hija: la madre reclama la atención de su hija para una voz que ha reconocido, que le es familiar y que, hasta la revelación posterior de la hija acerca del amor que le profesa el conde, parece que goza de su agrado y devoción:

- Escucha, oh bella niña, el de tan dulce cantar.
- Ese, es ese el conde Niño, que por mí viene a finar.
- Si por tus amores pena, ¡oh, mal haya su cantar!,
y para que no te asombre, yo lo mandaré a matar.

Aunque el hecho de la desigualdad social entre conde y princesa podría llegar a interpretarse como la razón por la que la reina-madre ordena asesinar al joven –con el fin de proteger tanto a su hija como al futuro dinástico que a la soberana también compete– en puridad solo habría de tenerse en cuenta como excusa del atroz crimen:

la madre, que se ha dejado seducir por la llamada y se ha apropiado indebidamente el papel de destinatario, reacciona después brutalmente al recibir la confidencia de su hija. Al adquirir súbitamente conciencia de que ella no es ya la hembra deseada y deseable, sino que la destinataria del canto es su hija, a la que creía tan niña como para invitarla sin consecuencias a ser testigo de su renovado encuentro con el amor, su despecho hará que se convierta en implacable persecutora del goce que ella ya no volverá a disfrutar.¹¹⁷⁶

Los celos y el despecho de la madre, que representa la jerarquía y el poder, como bien le otorga su carácter de reina, constituyen las primordiales, si no únicas, razones del antagonismo de un triángulo de personajes por otra parte clásicos tanto en el folclore como en la literatura libresca.

VIII.6.5. La muerte de los enamorados y el nombre del protagonista.

El tiempo de la muerte de los amantes, en especial la de Conde Niño, ofrece curiosas variantes discursivas en las versiones cubanas: desde fórmulas paralelísticas tradicionales tan extendidas como “Él murió a la medianoche, /

de *Flor nueva de romances viejos*, v. Ana Valenciano, “La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: ‘La Condesita de Flor Nueva’”, en *Los trigos ya van en flores: studia in honorem Michèle Debax*, ob. cit., pp. 175-194.

¹¹⁷⁶ Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, I, ob. cit., p. 206.

ella a los gallos cantar” (11.C.11), hasta sorprendentes horas con referencias tan señaladamente taurinas como “Y a las cinco de la tarde / ya lo van a asesinar” (11.C.3), pasando por la fecha fatídica por excelencia en la tradición oral, el lunes por la mañana (RTGC 7.12), que en otra versión (RTGC 7.14) se adelanta un día, “un domingo muy temprano”. No obstante, el momento más repetido para la muerte de Conde Niño y de la princesa en el conjunto del corpus es el de la mañana posterior a la festividad del Bautista, tanto en las dos versiones dominicanas como en diez de las cubanas (11.C.6, 11.C.7, 11.C.8, 11.C.9, 11.C.10, RTGC 7.7, RTGC 7.8, RTGC 7.9, RTGC 7.10 y RTGC 7.13). Otras variantes de los textos cubanos retrasan hasta tres días bien la muerte (11.C.5), bien el entierro (11.C.1 y 11.C.2). En lo referente al fatídico fin de los jóvenes enamorados hay también que destacar la fortuna de la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, / ella acaba de expirar”, presente en una de las dos versiones dominicanas (6.D.1) y así mismo en la mitad de las cubanas (11.C.5, 11.C.6, 11.C.7, 11.C.8, 11.C.9, RTGC 7.8, RTGC 7.12, RTGC 7.13 y RTGC 7.14).

El nombre del protagonista ofrece en las versiones cubanas –y a diferencia de las dos dominicanas en las que se le denomina en ambas Conde Niño– diversas variantes discursivas: si bien predomina la denominación de Conde Niño –unas veces aludiendo al individuo en concreto y otras veces refiriéndose a su juventud (bien permutando el sintagma en niño conde o anteponiéndole el indeterminado un)– también se le nombra como conde Nilo (11.C.1, 11.C.2 y 11.C.4), conde Bejardino o Bejarmín (11.C.1) o conde de Niñar (RTGC 7.8), nombres propios que no se encuentran en el resto de versiones hispanoamericanas¹¹⁷⁷; en estos textos la niñez dejaría de ser uno de los atributos del protagonista, con la pérdida que conllevaría para la interpretación del romance de sus connotaciones simbólicas de inocencia o de personalidad excepcional con destino señalado.

VIII.6.6. La única versión del corpus sin metempsicosis.

Si bien la hemos tenido en cuenta al analizar anteriormente las variantes de *intriga* y de *discurso*, hemos dejado para el final la versión cubana RTGC

¹¹⁷⁷ Véanse las versiones del tema publicadas en la antología de Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob.cit., pp. 217-224.

7.8, única del corpus que correspondería a un tipo distinto al de las dos dominicanas y al resto de las cubanas:

Voy a bañar mi caballo la mañana de San Juan,
2 mientras mi caballo bebe un cántico voy a echar,
ni muy alto ni muy bajo, que al cielo pueda llegar.
4 La reina estaba durmiendo y se levantó a escuchar.
- ¡Oye que bien y bonito cantan las sirenitas del mar! –
6 La reina llama a su hija para que oyera cantar.
- Esas no son sirenitas las que usted oye cantar,
8 ese es el conde de Niñar con quien yo me he de casar.
- Tú no te casas con él porque lo mando a matar.
10 -Mátenlo que no lo visten, yo con él me he de casar. –
A la mañana siguiente lo mandaron a matar.
12 Él acabó de morir y ella acabó de expirar.

En el texto de RTGC 7.8, por otra parte uno de los de menor belleza poética y formal del corpus cubano, no hay metempsicosis simbólica alguna, por lo que la *fábula* del romance no responde a la que con tamaña fortuna Ramón Menéndez Pidal bautizara como *Amor más poderoso que la muerte*, sino a una nueva en la que el romance se reduce a la de unos amores desgraciados por oposición de la autoridad familiar, en este caso materna, que culminan con la trágica muerte de los amantes. Según Mercedes Díaz Roig este nuevo tipo habría surgido a partir del anterior, lo que podría tomarse como un buen ejemplo del poder creativo del proceso de tradicionalización implícito a los géneros literarios de transmisión oral:

El cambio de tema en *El conde Olinos* se debe, pues, a la combinación de varios factores que pertenecen a la fenomenología del romancero: dos tendencias de la tradición oral: el acortamiento de los textos y el rechazo a lo maravilloso, y tres facetas del trabajo de la misma: rechazo de un tema de escasa tradicionalidad (las transformaciones) y preferencia marcada por un tema tópico (la muerte por amor); es también esta “fuerza” de lo tópico la que se ejerce sobre la situación posicional de un motivo (la muerte, motivo “final”). La presencia de este tópico posicional se conjuga perfectamente con la tendencia al acortamiento; cada una de ellas propicia la otra. Por otra parte, la muerte por amor es suficiente para satisfacer la necesidad que la gente tiene de oír contar algo extraordinario, y la muerte de los enamorados, por muy tópica que sea, no deja de ser algo fuera de lo común, y sobre todo más creíble que las transformaciones. No olvidemos que el romancero tiene una marcada preferencia por el realismo (lo extraordinario, pero posible).¹¹⁷⁸

No se conocen hasta la fecha versiones dominicanas que correspondan a este segundo tipo del tema, cuya *fábula* habría quedado reducida a los

¹¹⁷⁸ Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el Romancero*, ob. cit., p. 122.

amores desgraciados de una pareja de enamorados cuyo fin es la muerte de ambos ante la intransigencia de la autoridad materna (en la versión cubana, en su doble vertiente de madre y reina) al no consentir su unión matrimonial. La escasez del número de encuestas romancísticas en la República Dominicana no permite afirmar con garantías de veracidad que no se pueda documentar próximamente alguna versión del tema de *Conde niño* de este segundo tipo que perviva actualmente en el folclore de los campos quisqueyanos.

VIII.6.7. Apuntes de geografía folclórica.

En cada uno de los dos capítulos anteriores dedicamos un epígrafe a estudiar los rasgos específicos que distinguirían los textos dominicanos y cubanos de los romances de *Delgadina* y de *Las señas del esposo*. En lo que concierne al de *Conde niño* vamos a limitarlo a unos someros apuntes de geografía folclórica pues el número de versiones dominicanas, tan solo dos, haría arriesgado aventurar conclusiones comparativas entre el corpus cubano y el quisqueyano que pudieran tomarse como definitivas.

Por lo que respecta a las dos versiones dominicanas conocidas del romance de *Conde niño*, (6.D.1, de Santiago de los Caballeros, y 6.D.2, de Azua), fueron recogidas en distintas provincias quisqueyanas de regiones diferentes –norte y sur, respectivamente– y presentan significativas variantes. Incluso algunos de los textos cubanos presentan más similitudes con los dominicanos que estos entre sí: en especial, el texto dominicano de Santiago de los Caballeros que data de 1945 (6.D.1) el cual, con la salvedad de los dos versos en que se recrea el motivo del canto órfico y que le son exclusivos respecto del corpus romancístico cubano y dominicano, es muy similar al del oriente cubano (11.C.7) que recogí en Guanacón (municipio de Baracoa, provincia de Guantánamo) más de medio siglo después, en 2001. Si bien el único par de versiones quisqueyanas no es un número suficientemente representativo como para poder sacar conclusiones de geografía folclórica en la República Dominicana, al menos es obligado señalar esas variantes. La primera se refiere al citado motivo del mágico canto órfico que solo encontramos en el texto más septentrional (6.D.1):

Se levanta el Conde Niño la mañana de San Juan
a darle agua a su caballo a las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe entona un dulce cantar,

y las aves que le oían se pararon a escuchar,
caminante que camina su marcha vuelve hacia atrás,
navegante que navega su barco vuelve a virar.
Y la reina que le oyó a su hija fue a llamar: (6.D.1)

En el de Azua (6.D.2) solo hay mención de que la madre advierte la presencia de Conde Niño, pero sin añadir nada respecto a canto alguno:

Se levanta Conde Niño la mañana de San Juan
a darle agua a su caballo por las orillas del mar.
Y la reina que lo oía, a su hija fue a llamar: (6.D.2)

La segunda es la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, / ella acaba de expirar”, presente en la versión del norte de la República Dominicana y ausente en la meridional de Azua.

Igual ocurre con el motivo de la desigualdad de rango jerárquico como impedimento para que la pareja de enamorados comparta enterramiento:

a ella como hija de reyes la enterraron en el altar,
a él como hijo de conde un poquito más allá. (6.D.1);

motivo que aparece únicamente en la versión septentrional de Santiago de los Caballeros (6.D.1) y constituye la tercera variante significativa entre ambas versiones dominicanas, que en cambio presentan un final similar con el motivo de la doble transformación –paloma/gavilán e iglesia/altar– de los enamorados.

En lo que concierne a Cuba, once de las catorce provincias estarían representadas en los dieciocho textos del tema de *Conde niño* recogidos en la mayor de las Antillas, cinco de los cuales (casi un treinta por ciento) son fruto de los trabajos de investigación de esta tesis doctoral. Solo en las provincias occidentales de Pinar del Río, Matanzas y Villa Clara, así como en el municipio especial de Isla de la Juventud, no ha sido documentada hasta la fecha la presencia de dicho tema romancístico. De las provincias de La Habana, Ciego de Ávila, Santiago de Cuba y Holguín contamos con dos textos y con cuatro de la de Guantánamo. Los de la provincia de La Habana (11.C.1 y 11.C.2), pertenecientes al folclore infantil, recogidos en la misma localidad, en la misma fecha y por el mismo colector, no son sino la misma versión con mínimas variantes y han de adscribirse por tanto a un área de geografía folclórica común. No ocurre lo mismo con los textos procedentes de Holguín (RTGC 7.7 y RTGC 7.8), Ciego de Ávila (11.C.3 y RTGC 7.9) y Santiago de Cuba, los cuales presentan variantes tan notables entre sí que parecen pertenecer a áreas

diferentes de geografía folclórica. Si en el caso de los textos santiagueros y avileños, además de haberse recogido en lugares distintos, hay varias décadas de diferencia entre la documentación de los mismos, los holguineros en cambio fueron recolectados en lugares próximos y en una misma época por los equipos de investigación que trabajaron en el *Atlas de la cultura popular cubana*; sin embargo ambos son los que presentan las mayores diferencias pues responden a tipos diferentes del tema de *Conde niño*.

Como ocurre con los textos habaneros, los recogidos en la provincia de Guantánamo en fechas relativamente próximas (RTGC 7.9, procedente del municipio de Caimanera y documentado a finales del pasado siglo por los equipos del *Atlas de la cultura popular cubana*, y 11.C.7, 11.C.8 y 11.C.9, que yo mismo colecté en el municipio de Baracoa en 2001) presentan respecto al conjunto del corpus cubano-dominicano una serie de variantes comunes, si bien hay otras privativas de alguno de los textos, como la variante discursiva de la transformación en naranjo y naranjal, que da pie a continuación a la poéticamente bella y conseguida imagen de su florecimiento en la alborada sanjuanera (11.C.9), o los versos en los que la desigual jerarquía social de conde y princesa es la excusa protocolaria para que no compartieran en principio un mismo enterramiento (11.C.7) y que pertenece al plano de la *intriga*; esta variante la compartiría dicho texto con uno de los dominicanos (6.D.1) y otro de la parte oriental de Cuba, el 11.C.5, de Santiago de Cuba. Esta variante no es la única común a los tres textos (6.D.1, 11.C.7 y 11.C.5): significativa resulta también la presencia común a los mismos de la fórmula paralelística tradicional “él acaba de morir, / ella acaba de expirar”, fórmula que también aparece en los otros dos del municipio de Baracoa (11.C.8 y 11.C.9), uno de Holguín (RTGC 7.8), uno de Camagüey (11.C.6), y el colectado en Las Tunas (RTGC 7.12), todos ellos en la parte oriental de la isla, así como en los de las provincias de Sancti Spíritus (RTGC 7.13) y Cienfuegos (RTGC 7.14). Nos encontramos pues con un mapa de la geografía folclórica del tema de *Conde niño* en Cuba en el que quedaría restringida la existencia de dicha fórmula paralelística a la parte central y oriental de la isla, con límite oeste en la provincia de Cienfuegos, no habiéndose documentado hasta la fecha en el tercio occidental de la República de Cuba.

Con respecto a las transformaciones en las versiones cubanas, no es posible determinar una geografía folclórica excluyente o inclusiva para las posibles variantes, pues encontramos en versiones procedentes de la misma área, o de las zonas vecinas, significativas diferencias que impedirían establecer rasgos pertinentes exclusivos para establecer una determinada geografía folclórica del tema de *Conde niño* en relación a las sucesivas metempsicosis de los amantes.

VIII.6.8. Recapitulación final.

Si, al analizar en los dos capítulos precedentes los textos cubanos y dominicanos de los romances de *Delgadina* y de *Las señas del esposo*, establecimos diferencias significativas que nos llevaron a sugerir la propuesta de identidades nacionales propias para cada uno de los corpus de ambos países (e incluso la existencia en el oriente de Cuba de un área de geografía folclórica específica respecto al resto de la isla), el estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de *Conde niño* no nos permite aportar nuevos argumentos relevantes para nuestra defensa de la existencia de geografías folclóricas propias en cada una de las repúblicas caribeñas, si bien tampoco encontramos manifiestas evidencias de lo contrario. Aunque, como hemos detallado en los epígrafes anteriores, hay elementos distintivos singulares en cada uno de los corpus que no se dan en el otro, existen también sin embargo apreciables coincidencias: así, por ejemplo, una de las dos versiones dominicanas (6.D.1) es más similar a uno de los textos cubanos (11.C.7) que a la otra versión quisqueyana. En suma, el cotejo comparativo la las versiones cubanas y dominicanas del romance de *Conde niño* aporta más incertidumbres que soluciones a nuestro estudio, las cuales probablemente se resolverían en parte si dispusiéramos de un mayor número de textos dominicanos.

Igualmente, respecto a rasgos distintivos que pudieran apreciarse entre las versiones orientales cubanas y las del resto de la isla (en busca de la distinción de una geografía folclórica propia), de nuestro análisis contrastivo de los textos del romance de *Conde niño* no surgen tampoco certezas innegables que nos permitan abundar en dicha hipótesis de una geografía folclórica específica para la zona oriental de Cuba.

VIII.7. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES CUBANAS Y DOMINICANAS DEL ROMANCE DE GERINELDO¹¹⁷⁹.

El abolengo del romance de *Gerineldo* se remonta al menos a 1537, en que se fecha el pliego suelto más antiguo que contiene una versión del tema¹¹⁸⁰. Más de 560 años después el autor de esta tesis doctoral recogía en Cuba y República Dominicana versiones de dicho romance cuya filiación primigenia con la reproducida en los pliegos sueltos de mediados del siglo XVI es innegable y demuestra el vigor de la literatura de tradición oral, que ha pervivido de boca en boca durante más de cinco siglos entre los re-creadores y transmisores, surcando océanos y abarcando continentes.

¹¹⁷⁹ Para el romance de *Gerineldo* es punto de partida obligado el estudio de Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", en *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 229-338; reeditado en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Anejo LX de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1954, y en *Estudios sobre el romancero*, *Obras Completas*, XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 217-323. También es de consulta imprescindible el trabajo de Diego Catalán y Álvaro Galmés, "La vida de un romance en el espacio y en el tiempo", publicado junto al anterior estudio de Menéndez Pidal en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, ob. cit., pp. 143-280. Por último son también de obligada e imprescindible consulta los tomos V, VI, VII y VIII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. *Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal*; tomo V, *Romances de tema odiseico*, ed. a cargo de Diego Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, Francisco Bustos, Ana Valenciano y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1971-1972; tomo VI, *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1975; tomo VII, *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1975; tomo VIII, *Gerineldo. El paje y la infanta* III. *Gerineldo. El paje y la condesita*, ed. dirigida por Diego Catalán, dispuesto para la imprenta por Robert Nelson, Francisco Romero y Margarita Pazmany, completado por Jesús Antonio Cid y Ana Valenciano, músicas a cargo de Antonio Carreira, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1976.

¹¹⁸⁰ Dos son los pliegos sueltos del siglo XVI en que fue impreso el romance de *Gerineldo*. El más antiguo está fechado en 1537 y fue reproducido en 1551 en la *Tercera Parte de la Silva de Romances* publicada en Zaragoza por Esteban G. de Nájera, con variantes tradicionales y otras debidas a retoques del editor, especialmente los dos versos finales para completar la historia y evitar que quedase trunca. El segundo de los pliegos sueltos del siglo XVI, de paradero ignoto, nos es conocido por la descripción que de él hizo Agustín Durán en 1849 en el primer volumen de su *Romancero General* (BAE X, p. LXXIV) y ha seguido reeditándose, con retoques, hasta época moderna. Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. *Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal*; tomo VI, *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob. cit., pp. 25 y siguientes. Cada uno de estos dos pliegos sueltos se corresponde con los dos arquetipos del romance de *Gerineldo* en que Menéndez Pidal subdividió el tema en las versiones de la tradición oral moderna. El fechado en 1537 estaría emparentado con el tipo que Pidal denominó "Noroeste" y el descrito por Agustín Durán con el tipo bautizado por don Ramón como "Sureste". Véase Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", en *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 233-267.

La intriga del romance de Gerineldo podría resumirse de la siguiente manera: una joven infanta invita a su lecho con la promesa de amores carnales a Gerineldo, el paje de confianza del rey, su padre, a quien este crió y favoreció desde niño. Las sospechas iniciales de Gerineldo de ser víctima de las burlas de la princesa son despejadas por esta con presteza y ambos conciertan una cita esa misma noche. Cuando llega la hora Gerineldo acude sigilosamente hasta la alcoba de la infanta donde ambos consuman entre goces su deleitosa unión y se quedan dormidos. El rey se despierta¹¹⁸¹ (sobresaltado en un gran número de versiones por un sueño présago que le advierte de alguna desgracia relacionada con la virginidad de su hija y, por tanto, con la pérdida de su honor y de su honra), llama a su paje, que no responde, y acude al dormitorio de la infanta donde descubre a los dos amantes yaciendo dormidos. El rey vence su arrebató inicial de ira y reflexiona sobre qué hacer y cuál es el

¹¹⁸¹ Ramón Menéndez Pidal otorgaba gran importancia al detalle del despertar del rey, pues precisamente en este detalle basaría la división de la tradición oral moderna del romance en dos grandes subdivisiones geográficas, sureste y noroeste; cada una de ellas guardaría a su vez correspondencia con uno de los dos modelos textuales impresos en los pliegos sueltos del siglo XVI. La primera de estas dos grandes regiones abarcaría el sur, sureste y centro de la Península (también a los sefardíes de Marruecos y a Nuevo México; Pidal incluso se aventuraba a incluir al resto de América en esta subdivisión). En ella al despertar del rey no le precede ningún sueño présago: el rey simplemente despierta, pide sus vestidos o no, y repara en la falta del paje. El segmento es análogo al del pliego suelto del siglo XVI, de paradero desconocido, que fue descrito por Agustín Durán en 1849 en su *Romancero General*. La segunda división, la noroeste, comprende una región más reducida: Portugal (incluidas Madeira y Azores), Galicia, Asturias, León, Santander, norte de Burgos, la mayor parte de Palencia, Sepúlveda (como punto avanzado en la provincia de Segovia), Navarra y Cataluña. En todas estas versiones, el rey, como en el pliego de 1537, tiene un sueño présago. Según Pidal esta segunda región comprendería países y regiones muy arcaizantes, siendo la variante que en ella domina probablemente más arcaica, y antiguamente se extendería más al sur, de donde sería expulsada por la variante del despertar ordinario del rey (la invasión meridional se manifestaría claramente en ciertos puntos de la zona del sueño présago, donde en una misma versión del romance se suman o sobreponen las dos variantes, la de pedir los vestidos con respuesta de otras personas al rey y la del sueño; esto es, las forma invasoras e invadida). Véase Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", ob. cit., pp. 233-234. Tomando como punto de partida esta división establecida por Pidal, posteriormente Diego Catalán y Jesús Antonio Cid en su edición del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* distinguirían en la tradición oral del romance seis tipos principales. Cada uno de ellos abarcaría una extensión geográfica determinada: tipo *portugués* (al que corresponderían las versiones de todo Portugal y en el que a su vez podrían señalarse distintos subtipos), tipo *asturiano* (al que pertenecerían las versiones de Asturias y Alto León), tipo *cántabro* (que comprendería la mayor parte de Santander, norte de Burgos y oriente de Asturias), tipo *castellano viejo* (extendido por las provincias de Soria, Segovia, Valladolid, Palencia, este de León, Zamora, la mitad sur de Burgos, la ribera de Navarra y parte de Logroño), tipo *catalán* (provincias de Barcelona y Gerona y solo una parte de las de Tarragona y Lérida) y, por último, tipo *meridional* (que abarcaría Aragón y la mitad sur de España: Andalucía, Extremadura, Salamanca, Ávila, Castilla la Nueva y Valencia). Quedarían al margen de esta división las versiones americanas, lo mismo que las canarias y las judeo-españolas de Oriente y Marruecos. Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VI, *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob.cit, pp. 45-46.

castigo que debe imponerles. Decide dejar el arma que porta (la espada normalmente, aunque también puede aparecer el puñal) con las divisas reales entre los dos amantes como prueba de que los ha descubierto. La princesa se despierta y reconoce las armas del rey. Preocupada por la cólera real y la suerte de ambos, despierta al paje y le apremia para que abandone la estancia y disimule, a la espera del albedrío paterno. Gerineldo sale despavorido y se encuentra de sopetón con el rey, quien acechaba su salida de la cámara de la infanta. El rey se hace el encontradizo e interroga a Gerineldo sobre su ausencia, inventando este una excusa que el rey inmediatamente le afea, reclamándole la verdad y reprochándole la traición cometida (cuyo castigo merecería en puridad la pena de muerte). A partir de aquí la *intriga* admite numerosas variantes en el desenlace, donde, como es inherente a las composiciones literarias tradicionales, el proceso de apertura de textos que las distingue es más habitual¹¹⁸². En algunos textos, entre ellos buena parte de los dominicanos, a la muerte de Gerineldo sigue la de la infanta, en un trasvase de versos de otros temas romancísticos que lo contaminan, el de *Conde niño* en solitario, o el mixto de *La enamorada de un muerto* y *Conde niño*. Pero en una gran parte del corpus pan-hispánico la re-creación tradicional ha propiciado una yuxtaposición de los temas de *Gerineldo* y de *La condesita*, dando origen a un romance doble, con una estructura diferenciada y que merece una consideración temática propia, en el que Gerineldo debe abandonar a la infanta (bien por el destierro al que habría sido castigado, bien porque ha de partir a la guerra tras esposarse con la princesa), quien, ante la falta de noticias de su amado y tras los años establecidos de ausencia para contraer nuevas nupcias, parte como peregrina a tierras lejanas en su busca, hallándolo en vísperas de que contraiga un nuevo matrimonio. La infanta con inteligentes argucias consigue que Gerineldo no consume el enlace, abandone a su nueva prometida y le acompañe de nuevo al lar familiar recobrando el amor de antaño, en un final feliz que no abunda en demasía en el género romancístico.

¹¹⁸² Hay versiones que finalizan con el perdón del rey y la boda de ambos como solución del conflicto, si bien hay otras moralizantes en las que el paje se niega por la supuesta promesa, un tanto cínica, que habría hecho de no contraer matrimonio con mujer que no llegara al mismo doncella. Hay también versiones en que Gerineldo, como castigo, es desterrado. En otras el paje pierde finalmente la vida, en algunas después de un primer perdón real, al rechazar a la postre la boda con la excusa antes señalada de que la infanta ya no es virgen; si bien hay textos en los que consigue huir y se salva.

Existe un porcentaje reducido pero significativo de versiones del tema de *Gerineldo* que comienzan con la secuencia inicial del romance de *Conde niño*. Hay también versiones que contienen versos trasvasados de otros temas romancísticos como el de *El prisionero* o el de *El conde preso*, e, incluso existen dentro del corpus panhispánico ejemplos más singulares que contienen secuencias o versos del de *Tamar*, de *La bastarda y el segador* o el motivo de “la hierba fecundante”.

VIII.7.1. El corpus textual del romance de *Gerineldo* en Cuba y República Dominicana.

Del tema de *Gerineldo* se han recogido diez textos dominicanos y seis cubanos. Siete de ellos son fruto de las encuestas de campo que llevé a cabo para realizar este trabajo doctoral: seis dominicanos (un sesenta por ciento del corpus quisqueyano) y uno cubano. Así pues las investigaciones que son resultado directo de la presente tesis han incrementado casi al doble el número de textos del tema de *Gerineldo* en República Dominicana y Cuba. Resulta significativo que prácticamente la totalidad de las versiones quisqueyanas recogidas por mí en el presente siglo alternen secuencias rimadas y secuencias prosificadas, lo que podría entenderse como una tendencia en República Dominicana a la evolución hacia la prosificación en forma de cuento del tema tradicional de *Gerineldo*, que ya no perviviría en este país en su formato primigenio de composición romancística exclusivamente rimada.

Del romance de *Gerineldo* como tema autónomo, sin contaminación o trasvase de versos de otros romances, no existen versiones dominicanas y solo dos textos cubanos (8.C.1 y RTGC 3.2), recogidos en encuestas muy recientes, la de Max Traperó a finales del siglo XX (RTGC 3.2) y la que llevé a cabo en el presente siglo XXI para elaborar esta tesis doctoral (8.C.1).

Aparte de estas dos versiones autónomas cubanas, existen catorce textos más en República Dominicana y Cuba, diez dominicanos y cuatro cubanos, en los que el tema de *Gerineldo* ya no aparece de forma independiente sino con contaminaciones de otros temas romancísticos.

De los cuatro textos del romance de *Gerineldo* que se recogieron en República Dominicana durante el siglo XX, tres de ellos presentan como desenlace un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y*

Conde niño (3.D.1, 3.D.2 y 3.D.3); el cuarto (3.D.4) fue editado por su colectora con la terminación en puntos suspensivos debido a que la informante no recordaba su final y todo hace pensar, dada su semejanza con los tres anteriores, que pertenecería a un mismo arquetipo, el cual sería, según se afirma en la edición de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, privativo de la República Dominicana¹¹⁸³. En mis encuestas romancísticas por los campos quisqueyanos durante el presente siglo XXI he podido aportar otras dos versiones más de este tipo de *Gerineldo* con versos trasvasados del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* (3.D.5 y 3.D.6), si bien ambas difieren notablemente de las cuatro anteriores, por lo que merecen un subapartado en este capítulo. Junto a estas dos, mis investigaciones de campo en República Dominicana han incrementado el corpus de *Gerineldo* con otras cuatro versiones más, todas ellas con adición de otros temas folclóricos y que formalmente combinan, como las dos anteriores, partes rimadas y partes prosificadas: tres del romance de tema doble de *Gerineldo y La condesita* (3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9) y un texto mayoritariamente prosificado (3.D.10), que se aleja enormemente de los arquetipos conocidos, en el que los motivos y la influencia de los procesos de re-creación del cuento folclórico se perciben como determinantes y cuyo análisis en particular se ha reservado para el penúltimo epígrafe de este capítulo.

Respecto a los textos cubanos, además de las versiones autónomas del romance (8.C.1 y RTGC 3.2), existen otros cuatro textos del tema doble de *Gerineldo y La condesita* (9.C.1, 9.C.2, 9.C.3 y RTGC 5.2), que estudiaremos – junto a las versiones dominicanas (3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9) del mismo tema doble – en capítulo aparte, pues compartimos la opinión de la edición de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid:

hemos considerado fundamental la distinción entre versiones del romance de *Gerineldo* autónomo y versiones del romance de *Gerineldo y La Condesita*. Aunque la “primera parte” de este romance de tema doble apenas se ve afectada por la presencia de la “segunda parte”, la historia y la difusión de las dos estructuras temáticas, *Gerineldo* y *Gerineldo y La Condesita* son muy distintas y nos exigen tratar por separado una y otra forma del romance.¹¹⁸⁴

¹¹⁸³ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VII *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ob. cit., p. 234.

¹¹⁸⁴ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VI *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob. cit., p. 21.

En este romance doble de *Gerineldo y La condesita* los dos temas se mantienen separados, sin llegar a fundirse¹¹⁸⁵. Por otro lado, el romance de *La condesita* en versiones independientes no se ha documentado ni en Cuba ni en República Dominicana y el tema solo pervive como segunda parte de este romance mixto de *Gerineldo y La condesita*.

VIII.7.2. Las versiones autónomas cubanas del romance de *Gerineldo*.

Del romance de *Gerineldo* como tema autónomo, sin trasvase de versos de otros temas romances, existen dos textos cubanos: uno recolectado por María Ángeles Corcho y Max Trapero en la provincia de Cienfuegos (RTGC 3.2) a finales del siglo XX y otro procedente del municipio villaclareño de Remedios (8.C.1), que recogí en Ciudad de La Habana ya en este siglo XXI. La de Remedios es una versión corta, de tan solo ocho versos, cuyo final trunco, que aparentemente deja interrumpida la historia, provoca uno de los desenlaces poéticos más lleno de sugerencias y sensualidad¹¹⁸⁶:

¹¹⁸⁵ Otra interpretación diferente, como detallaremos infra, es la de Alvaro Galmés de Fuentes, quien relacionó este romance doble con la canción de gesta francesa de *Horn et Rimel*. Véase Alvaro Galmés de Fuentes, "La vitalidad de la tradición romancística", en *El Romancero en la tradición oral moderna*, ob. cit., pp. 117-126.

¹¹⁸⁶ Me recuerda en parte al final truncado de la versión corta del romance de *El infante Arnaldos*, cuya exquisitez poética fue tan alabada por Menéndez Pidal:

-Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

Menéndez Pidal reconocía una excelencia estética a las versiones truncas de los romances, ensalzando el hálito de misterio que crean los finales de narración ex abrupto, ejemplificándolo con las versiones truncas de los romances de *El prisionero* y, especialmente, del de *El infante Arnaldos*, que Pidal consideraba como la obra maestra del género y el arquetipo de la balada. Estos finales truncos no serían producto de versiones fragmentarias por azar (generalmente por falta de memoria de los portadores de la tradición) sino conseguidas creaciones poéticas; véase Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, ob. cit., pp. 28-31. Discrepa de ello Jesús Antonio Cid en un reciente artículo, "Caza y castigo de don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco: el "fragmentismo" y "los romances cuento", en *La Corónica*, 39:2 (2011), pp. 61-94. Cid alega el carácter artificioso del texto viejo con final trunco del romance de *El infante Arnaldos*, obra de transmisores atípicos como glosadores y músicos, para quienes los romances completos suponían bien un desafío métrico excesivo, o bien una extensión innecesaria para anotar melodías repetidas cada pocos versos. Según Cid los finales truncos serían del todo contrarios a los géneros de tradición oral: en el Romancero no existirían más versiones fragmentarias que las mal recordadas o parcialmente olvidadas. Charo Moreno da otro valor a los textos romancísticos fragmentarios y truncos en su artículo "Los márgenes del romancero: Versiones minoritarias, fragmentarias y anómalas", en *Pandora*, 9 (2009), pp. 253-271, en el que resalta el valor de estas versiones que nos muestran "el tal vez poético" del interior del mecanismo de creación oral. Además Moreno señala la excelencia poética que pueden aportar dichas variaciones a un tema romancístico, pues a menudo lo que perderían estos textos fragmentarios o truncos en el plano narrativo lo ganarían en el poético: al decir menos, sugerirían más, lo que en poesía sería un punto a favor. También destaca Moreno las posibilidades que ofrecen las versiones "anómalas" (las que, desviándose del cauce general narrativo de un tema romancístico en una zona, presentan argumentos nada coincidentes con los del resto de versiones allí recogidas), las cuales generalmente se originan por fallos

Y entre juegos y deleites la noche se les ha ido.

La informante, a instancia mía, me explicó que el texto del romance no continuaba, que la canción concluía así, dejando al auditorio suspendido en los sabrosos goces de los amantes. También la versión del pliego suelto de 1537 deja interrumpida la *intriga*, si bien con la historia más avanzada, en el momento de máxima tensión en que la infanta despierta y descubre la espada del rey entre ambos; no obstante, Menéndez Pidal consideraba que el texto del pliego suelto de 1537 era fragmentario¹¹⁸⁷ y estaba incompleto por la falta de memoria del recitador¹¹⁸⁸.

El reducido número de versos de esta versión cubana (8.C.1) recogería únicamente la primera parte de la *intriga* del tema: el diálogo inicial entre Gerineldo y la princesa, con la atrevida proposición de esta, las dudas iniciales de Gerineldo de que todo no sea sino una burla, la cita para el encuentro a la hora propicia en que el rey duerme, la visita de Gerineldo y, finalmente, la coyunda de los amantes. El texto concluye de forma súbita en el tálamo, durante este primer encuentro sexual y con la consumación del mismo “entre juegos y deleites”. La versión se reduce a lo esencial, de tal modo que sería difícil condensar esta primera parte de la *intriga* con un menor número de versos. A mi juicio lo más logrado poéticamente en la versión es ese sugerente final lleno de sensualidad y abierto a la imaginación, en que noche, juegos y deleites nos brindan un abanico de múltiples ensoñaciones.

La otra versión cubana autónoma del tema de *Gerineldo* (RTGC 3.2), recogida en la provincia de Cienfuegos, es muy diferente a la anterior. Si el texto de la de Remedios se reduce únicamente a ocho versos, el de Cienfuegos consta de veinticinco: su *intriga* no se presenta tan condensada, con un mayor número de escenas y secuencias narrativas, y un final, mucho menos sugerente y evocador que el de la versión corta de Remedios, que se resuelve con el tópico del motivo del juramento a la Virgen de la Estrella, por el

memorísticos, para el estudio de los mecanismos de conservación y de innovación en la tradición oral.

¹¹⁸⁷ Véase Ramón Menéndez Pidal, “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”, ob.cit., pp. 233-267.

¹¹⁸⁸ Don Ramón coincidiría en este caso con la tesis defendida por Jesús Antonio Cid a la que nos acabamos de referir: la versión fragmentaria sería consecuencia de lagunas de memoria del informante.

que Gerineldo rechaza a la princesa debido al consentimiento de esta a la unión sexual antes del matrimonio:

- Juramento tengo hecho a la Virgen de la Estrella,
mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella.

Este motivo del juramento a la Virgen de la Estrella le parecía a Menéndez Pidal especialmente desafortunado desde un punto de vista poético:

desenlace inverosímil y absurdo, que estropea la idealidad fundamental de la aventura primitiva: cuando el rey perdona a Gerineldo y ordena su boda con la infanta, el paje se niega a ello, diciendo estos versos estrambóticos, que repugnan no sólo a la idea del romance, sino a su misma asonancia. [...] Este final impertinente, tomado acaso del romance de *Gallarda*, procede de una tendencia moralizadora, de inculpación para la infanta.¹¹⁸⁹

El motivo del juramento por la Virgen de la Estrella cree Pidal que es originario de la región folclórica sureste, donde se halla en la inmensa mayoría de las versiones; y más concretamente, una adición tardía nacida en el centro de la península ibérica. Desde esta región sureste, que incluye el centro peninsular, se habría exportado a la noroeste, siendo este uno de los ejemplos más evidentes para don Ramón del carácter invasor de las variantes del sureste¹¹⁹⁰.

El texto de Cienfuegos ofrece la variante de *intriga*, no muy habitual en el corpus del romance, de que el rey se despierte al sentir la visita nocturna de Gerineldo. Así mismo, incluye una variante de *discurso* que raramente aparece en el resto del corpus: las alpargatas de seda que calza Gerineldo para no hacer ruido. Maximiano Trapero relaciona esta versión, que él mismo recogió en Cienfuegos, con la subtradición canaria, a la que dice que se parece en todo, defendiendo su indudable descendencia isleña con el cuestionable argumento del apellido de la informante¹¹⁹¹. Sin embargo, las similitudes de esta versión de Cienfuegos con las recogidas en Canarias no son mayores que las de otras recogidas en Cantabria, Palencia, Zamora, La Rioja, Aragón, Extremadura o Andalucía¹¹⁹², por lo que encuadrarla específicamente en alguno de los

¹¹⁸⁹ Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", ob.cit., pp. 246.

¹¹⁹⁰ *Ibid.* pp. 246-247.

¹¹⁹¹ Véase Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., p. 88.

¹¹⁹² Véanse los tomos VI y VII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, ob. cit. Del tomo VI, las versiones 119 a 121, recogidas en Cantabria, la 202 (en Palencia), la 186 y la 214 (en La Rioja) y la 220, 225, 233 y 236 (Aragón). Del tomo VII, las versiones 361, 361 bis y 361 ter (Zamora), la 412, 412 bis y 434 (Extremadura)

arquetipos del romance resulta bastante problemático (incluso podría quizá plantearse la posibilidad de un prototipo “nacional”, como el que en la edición de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid se propone para las versiones colombianas, chicanas y, como detallaremos a continuación, las de la República Dominicana¹¹⁹³). No obstante, el reducidísimo número de las versiones cubanas, tan solo dos (y además, muy diferentes entre sí), aconseja no establecer ningún tipo de conclusiones al respecto, a la espera de que se documenten nuevas versiones del tema en la mayor de las Antillas.

VIII.7.3. Las versiones dominicanas del romance de *Gerineldo*.

VIII.7.3.a) Las versiones dominicanas del romance de *Gerineldo* recogidas en el siglo XX. Como ya hemos comentado, de los cuatro textos del romance de *Gerineldo* recogidos en República Dominicana durante el siglo XX, tres de ellos presentan en el desenlace como remate final un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* (3.D.1, 3.D.2 y 3.D.3); y del cuarto (3.D.4), que fue editado por su colectora con un final en puntos suspensivos debido a que la informante no recordaba su conclusión, todo hace pensar, teniendo en cuenta su semejanza con los tres anteriores, que también pertenecería a un mismo arquetipo, privativo y exclusivo de la República Dominicana, como ya advirtieron Diego Catalán y Jesús Antonio Cid cuando editaron las versiones dominicanas entonces conocidas:

La tradición dominicana remonta a un prototipo muy curioso: su *Gerineldo* propiamente dicho coincidía en todo con el de la versión vulgata española, pero al final llevaba como remate un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y el Conde Olinos*, romance divulgado en la Península desde el Pirineo a Andalucía y Canarias. La combinación no tiene, que sepamos, antecedentes peninsulares. También sorprende ver que el texto del romance mixto contaminador no coincide con el característico de Andalucía, sino con el de versiones muy conservadoras de el Alto Aragón.¹¹⁹⁴

y la 445, 446 y 465 (Andalucía). Si bien en el corpus canario del romance de *Gerineldo* dado a conocer más recientemente encontramos versiones con similitudes a la cubana de Cienfuegos, en los textos canarios incluidos en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* hay significativas diferencias con el de dicha versión cubana: el protagonista no recibe en ellos, salvo en uno de los textos, el nombre de Gerineldo (sino Benerardo, Veneraldo o Filiberto) y, además, en ninguno de los mismos el despertar del rey se debe a que este haya sentido a Gerineldo.

¹¹⁹³ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VII *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ob. cit., pp. 234-259.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

En estos cuatro textos no hay sueño présago del rey, por lo que, en lo que respecta exclusivamente al tema de *Gerineldo*, se filiarían en el arquetipo sureste; de ahí la extrañeza de Catalán y Cid porque el romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*, que remata su final, no coincida con el tipo característico de Andalucía, sino con el del Alto Aragón.

Los cuatro textos proceden de la provincia de Azua y son muy similares entre sí, especialmente tres de ellos (3.D.2, 3.D.3 y 3.D.4), que presentan una clara marca de su filiación primigenia con la del pliego suelto del siglo XVI descrito por Agustín Durán, y por tanto también de su pertenencia al arquetipo sureste del tema: la del rey como sultán, que ya aparecía en el pliego impreso cuatrocientos años antes. Estos tres textos son muy semejantes y las únicas variantes significativas aparecen en el final, como es común en los textos tradicionales, cuya esencia intrínseca de apertura se manifiesta especialmente en los desenlaces (el texto 3.D.4 al ser fragmentario precisamente en su resolución, apenas presenta variantes con los otros dos). En 3.D.2 encontramos una evidente contradicción en su coherencia argumental, ya que el rey, tras perdonar a Gerineldo, se enfada a continuación sin motivo explícito y le da muerte (lo que da pie a que el romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* se yuxtaponga con él para rematar su final). En 3.D.3 dicha contradicción se resolvería con el motivo de la promesa ofrecida por Gerineldo a la Virgen de la Estrella, por la que se negaría a casar con la hija del sultán al consentir ella la unión carnal antes del matrimonio, lo que justificaría la cólera real tras el perdón inicial a Gerineldo.

Respecto al fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* que en ambas versiones (3.D.2 y 3.D.3) se yuxtapone al de *Gerineldo* para rematar su final, aparece más completo en la primera versión, en la que sus dos últimos versos esclarecen la venganza sobrenatural de los amantes, quienes obrarían las propiedades milagrosas de sus metempsicosis, curiosamente, no contra el colérico padre justiciero que da muerte al paje, sino sobre una madre que no aparece por ninguna parte en la intriga:

– Una madre tengo tuerta, aquí ella no vendrá
porque si es tuerta de un ojo tuerta de los dos saldrá.

Además de estas tres versiones del tema recogidas en la primera mitad del siglo XX que acabamos de comentar, existe otra (3.D.1) también de Azua y recolectada pocos años antes, que presenta alguna diferencia mayor que las tres precedentes entre sí. El rey ya no es sultán como en las tres anteriormente analizadas, habiendo perdido esa marca tan característica de filiación primigenia con la del pliego suelto del siglo XVI descrito por Agustín Durán. También en la resolución del conflicto encontramos una significativa diferencia con las anteriores, pues en esta versión (3.D.1) se permuta, respecto a aquellas tres (3.D.2, 3.D.3 y 3.D.4), el orden del parlamento entre Gerineldo y el rey: el rey afirma que no va a matar a Gerineldo, pero este como respuesta le pide que le mate por el tamaño atrevimiento (y no a la inversa, como en 3.D.2, 3.D.3 y 3.D.4). Ello da pie, desde el plano de la *intriga*, a trabar coherentemente la yuxtaposición inmediatamente posterior del fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*, sin que se produzcan incoherentes soluciones forzadas (como en 3.D.2) o el recurso al juramento a la Virgen de la Estrella (3.D.3). Por último, el texto 3.D.1 no hace referencia alguna al modo en que se despierta el rey, si bien la razón podría deberse a lagunas de memoria de la informante, que ya le impidieron recordar el primer hemistiquio del verso anterior a esta secuencia del despertar.

VIII.7.3.b) La singularidad de las versiones dominicanas del romance de Gerineldo recogidas en el siglo XXI. Como ya señalé *supra*, en mis investigaciones de campo en República Dominicana durante el presente siglo XXI recogí otros dos textos más (3.D.5 y 3.D.6) de este tipo exclusivamente dominicano de *Gerineldo* rematado en su final por versos de *La enamorada de un muerto y Conde niño*, aunque difieren notablemente de los recogidos en el siglo XX antes comentados. Ambos textos están singularmente emparentados entre sí, pues uno de ellos (3.D.6) ha dado origen al otro (3.D.5). El primero presenta, a partir de versos residuales del tema de *Gerineldo*, su intriga mitad prosificada, mitad rimada. Es de destacar en esta versión la particularidad de que la tradición haya elevado a Gerineldo de su condición de paje a la categoría de príncipe. La informante, Lidia Ramírez Soto, se lo enseñó a su hija, Nuri Soto Ramírez, quien además de aprenderlo de este modo formalmente híbrido rimado-prosificado, comenzó por propia iniciativa a cantar exclusivamente los versos del romance, enlazándolos de forma independiente

y ya sin la parte narrada en prosa. Nuri me explicó que si bien el relato del *jardinero* lo había aprendido como un cuento con partes cantadas, la historia también tenía sentido completo solo con los versos que se cantaban, sin los fragmentos prosificados, y así a menudo lo canturreaba Nuri mientras realizaba las faenas domésticas, hasta el punto de que la hija de Nuri lo ha aprendido también de esta manera, exclusivamente rimada y excluyendo la parte de la intriga prosificada. No obstante Nuri recalcó que lo más normal y lo habitual era contar el “cuento”:

porque en el cuento se explican por qué casan las cosas y cómo pasan las cosas.

Solamente el tiempo podrá aclararnos si esta innovación creada por un único transmisor tradicional se continúa en su entorno familiar y vecinal y se consolida¹¹⁹⁵, dando lugar a versiones del tema de *Gerineldo* que vuelvan a ser completamente rimadas, como lo era su antecedente prístino, en un curioso proceso de ida y vuelta, en el que la tradición oral habría pasado de prosificar partes versificadas de un romance, a devolver a este su carácter rimado primigenio, rompiendo la tendencia a la prosificación formal de temas romancísticos que afecta en República Dominicana a varios de ellos, como por ejemplo este de *Gerineldo* que ahora nos ocupa. Cabe destacar que la versión rimada de Nuri presenta variantes con los versos del texto híbrido en prosa y verso que le enseñó su madre.

En el texto cuya intriga formalmente se presenta mitad prosificada y mitad versificada (3.D.6) los procesos de recreación y apertura propios del cuento tradicional han operado significativamente, como veremos a continuación, para introducir variantes en la *intriga* con el fin de trabar, dar unidad y cerrar la historia eliminando incoherencias argumentales. La apertura de los textos prosificados, sin la cortapisa objetiva de la rima, ha permitido en este caso una mayor libertad para introducir variantes, no restringiéndose al desenlace final, sino que las innovaciones operan con mucha mayor frecuencia en cualquiera de los segmentos narrativos, tanto al final, como en el medio y

¹¹⁹⁵ Como perfectamente expone Jesús Antonio Cid, “El romancero oral hispánico: una poética de la variación oral”, en *Culturas de la Edad de Oro*, ed. José María Díaz Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 50:

Las mutaciones, sean fruto de un inicial error de comprensión del modelo heredado o reacción consciente ante él, han de ser asumidas por la colectividad, o una parte de ella, para no caer en el vacío y ser automáticamente olvidadas.

también en el comienzo, tal como acontece en este texto 3.D.6 en el que las interferencias de los cuentos tradicionales están muy presentes.

Para empezar, el paje no es un paje sino un príncipe que se aleja del reino de su padre para asentarse en otro país donde encubre su verdadera identidad, un motivo muy común en los cuentos folclóricos, convirtiéndose en jardinero (aspecto común a un buen número de versiones del romance de *Gerineldo*), denominación que lo identificará y que mantendrá a lo largo de toda la composición. Así, la pareja se iguala en alcurnia, origen y jerarquía social, como resalta en el relato la caracterización del protagonista, lindo y decente, rasgos asociados tópicamente a la caracterización de la nobleza. Si la metamorfosis de Gerineldo en jardinero se encuentra en diversas versiones pan-hispánicas del tema, la siguiente de las innovaciones que se da en los segmentos narrativos prosificados es singular y privativa de este texto: es la abuela paterna de la princesa la que advierte las habituales visitas del jardinero a la hora establecida de antemano por la joven y la que delata a ambos al rey. La figura de la abuela en el tema de *Gerineldo*, que no tiene correspondencias en el resto del corpus pan-hispánico del tema, en mi opinión se introduce para dar unidad argumental y justificar coherentemente el desenlace rimado de la composición, que se remata con dos versos trasvasados del tema de *Conde niño*:

- Una abuela tuerta tengo y juro que allá no irá
porque si es tuerta de uno tuerta de los dos vendrá.

Dicho final sería incoherente e incompresible si antes no se hubiera hecho mención a abuela alguna. De ahí que los recreadores tradicionales hayan introducido este singular segmento narrativo de la delación de la abuela, una apertura del texto que justificaría los versos finales de la composición, como se encargó de recalcar la informante en su última frase a modo de conclusión explicativa:

Ella sabía que ella era la culpable de la tragedia.

Esta nueva variante del texto, la abuela que delata a los amantes, se introduce precisamente en el segmento narrativo que Pidal consideraba esencial para su estudio de geografía folclórica: desaparece el despertar del rey como parte de la historia, pues ya no es necesario para la *intriga* al no ser el padre quien descubre a los amantes sino la abuela paterna.

En este texto (3.D.6) también hay que señalar el hecho de que el padre no es sultán, sino rey, como en 3.D.1 y a diferencia de 3.D.2, 3.D.3 y 3.D.4.

Por lo que respecta al texto exclusivamente rimado (3.D.5), al eliminar los segmentos narrativos en prosa, aparecen significativas elisiones en la *intriga*. La primera de ellas es el diálogo inicial de la infanta y el “jardinero” (quien además ya no sería príncipe, como se revelaba en el comienzo del texto prosificado) cuyo resultado es la invitación que la princesa le hace para consumir la coyunda en su alcoba. El texto (3.D.5) se inicia así con dos versos en los que se fija la hora de la cita. Respecto a 3.D.6 sigue una nueva elisión de los segmentos narrativos correspondientes al encuentro sexual de los amantes, al despertar del rey (ahora ya sin referencia alguna a la delación de la abuela, ya que este era uno de los segmentos prosificados del tema), al descubrimiento de los amantes en la cama de la princesa y a la colocación de las armas reales entre ambos para dejar constancia de que han sido descubiertos. El texto completamente versificado (3.D.5) continúa con los segmentos narrativos del despertar de la princesa con la espada del rey entre ambos amantes, la huida disimulada del jardinero, el encuentro con el rey, el perdón que en primera instancia otorga el rey al jardinero, la solicitud de su propia muerte por parte de este debido a la gravedad de su ofensa y la muerte final del jardinero a manos del rey. El texto (3.D.5) se remata finalmente con versos de los romances de *La enamorada de un muerto* y *Conde niño*.

Si este curioso y singular modo de recrear el tema fuere aceptado por los transmisores tradicionales y se consolidara entre los mismos, podría ser así mismo el germen de otro nuevo arquetipo del tema, originado a partir del tipo de *Gerineldo* singular de la República Dominicana, cuyas variantes como consecuencia del proceso de apertura de textos de los romances tradicionales bien podrían depararnos interesantes motivos de estudio. Pero por ahora, cualquier consideración añadida sería pura especulación, pues de momento esta innovación no es sino obra de una única trasmisora, por más que esta forme parte de un clan familiar con varias generaciones de portadores de folclore, y que los hijos y sobrinos de la informante musitaran de fondo este y también otros romances, mientras me los cantaban madre, abuela y tía bisabuela.

VIII.7.4. La versión dominicana en prosa con versos residuales del romance de *Gerineldo* y trasvase de elementos del cuento folclórico de *Los gemelos*.

Además de los dos textos anteriores, y junto a otras tres versiones del romance de tema doble *Gerineldo* y *La condesita* (3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9) que serán analizadas *infra*, recogí en mis encuestas en República Dominicana durante el siglo XXI un texto mayoritariamente prosificado (3.D.10), que se aleja enormemente de los tipos conocidos y cuyo origen podría ser una interesante hibridación surgida de la asociación entre cuento y romance tradicionales. Dicho texto proviene de la provincia de Puerto Plata y en él se conservan versos residuales del romance de *Gerineldo*, que se cantan intercalados en una narración mayoritariamente en prosa, en la que encontramos motivos trasvasados del cuento folclórico de *Los gemelos*¹¹⁹⁶: fundamentalmente la presencia de dos hermanos gemelos protagonistas de una historia en cuya *intriga* acontecerá una permuta de personalidad entre ambos. Dicho motivo se introduce en el comienzo, originando una variante singularísima y del todo extraña al corpus panhispánico del tema de *Gerineldo*:

Eso de Gerineldo eran dos mellizos, y uno era lechero.

Si esta historia de dos gemelos (en los campos dominicanos sinónimo de mellizos), uno de los cuales, Gerineldo, era lechero, ya de por sí se aleja notablemente de la fábula del tema de *Gerineldo*, el relato prosificado que sigue a dicho inicio ahonda en las diferencias de la intriga respecto al romance de *Gerineldo*, apartándose completamente de la *fábula* del tema, a la que, en principio, solo se podría asociar por el nombre coincidente del protagonista:

Entonces había la casa del rey, una casa muy grande, de la antigüedad, y tenía una hija. En esa época, yo no sé si era que le leían los signos para saber cómo iba a ser su vida, y le dijeron los signos que ella sería violada cuando tuviera más o menos la edad casadera. El rey dijo: "Eso no va a suceder". Y le puso muchos guardianes. Cuando la muchacha llegó a los quince años, el lechero pasaba: "Leche, señores, leche". Y todos los días él pasaba y salían a buscar la leche. La princesa la tenían arriba, encerrada en un cuarto, nadie la visitaba y no la dejaban salir, esperando a que pasara el tiempo que estaba asignado

¹¹⁹⁶ El cuento folclórico de *Los gemelos* (también conocido como *Los hermanos gemelos*, *Los caballeros del pez* o *Hermanos de sangre*) aparece catalogado con el número 303 en el volumen dedicado a los cuentos maravillosos de la obra, de referencia en el ámbito panhispánico, de Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 38-42. Véase también Julio Camarena Laucirica, *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, Santander, Aula de Etnografía-Universidad de Cantabria, 1995, pp. 28-30; y Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 69-71.

para ser violada. Cuando ella, que era una señorita, estaba desesperada y se asomaba a la ventana y veía al lechero todos los días. Él se llamaba Gerineldo y ella le decía:

Es en este punto de la trama cuando se cantan los primeros cuatro versos del tema de *Gerineldo*, si bien difieren de la estructura formal canónica de los romances, pues los monorrimos se transforman en una combinación de dos pareados, el segundo de los cuales es extraño al corpus panhispánico del romance, con una rima en í:

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
dichoso si tú te vieras tres horas en mi castillo.
- Princesita, princesita, no me digas más así,
que si tú me dices eso es por burlarte de mí.

Es con la aparición de las partes rimadas del texto cuando comienzan los segmentos narrativos en los que su *intriga* se acerca más a la del romance de *Gerineldo* (si bien hay una variación que lo aleja, pues Gerineldo se nos presenta amilanado por la diferencia de alcurnia, sin atreverse en principio a aceptar las proposiciones de la princesa), lo cual es bastante esclarecedor y significativo de las fuentes primigenias de esta inclasificable composición híbrida. Tras varios segmentos narrativos en prosa, siguen tres versos más en los que la joven cita a la medianoche al lechero de nombre Gerineldo y, a continuación, aparece otro segmento narrativo prosificado, lo que conlleva nuevos elementos que se apartan completamente de la *fábula* del romance: Gerineldo, tras vencer sus escrúpulos iniciales, utiliza el ardid de intercambiar su personalidad con la de su hermano gemelo para permanecer en el castillo durante la noche sin ser advertido y así poder consumir sus amores con la princesa, quien cuenta con la complicidad de una de sus ayas para llevar a buen puerto la osada empresa. El engaño es ajeno así mismo al cuento tradicional de *Los gemelos*, pues en este el intercambio de personalidad de los hermanos no es pactado, sino fortuito, ya que la mujer de uno de los hermanos, que ignora la existencia del gemelo, le confunde con su marido y se acuesta con él; pero este, al acostarse con su cuñada, para dejar constancia de la castidad del encuentro, pone la espada singular que porta entre ambos: motivo común del cuento folclórico de *Los hermanos gemelos* y del romance de *Gerineldo*, y que podría explicar la asociación de ambos géneros, romance y

cuento, para originar una *fábula* que poco tiene ya que ver con ninguno de los dos.

Siguiendo con el texto puertoplatense (3.D.10), Gerineldo necesita que su hermano suplante su identidad para que pajes y damas que sirven en palacio crean que el lechero ha salido del castillo y que ningún varón pondrá en peligro la integridad virginal de la infanta. Otros tres versos cantados confirman el éxito de la estratagema de los amantes, a quienes finalmente derrota el sueño y se quedan dormidos. A partir de este punto el texto no coincide en nada con el romance de *Gerineldo* en cualquiera de sus tipos y todas las secuencias narrativas que siguen son propias y singulares. No hay despertar real ni descubrimiento *in situ* de la pareja en el tálamo, pues nadie, salvo la princesa y el aya encubridora, ha advertido en palacio la presencia del lechero. Tampoco ningún sueño présago ha sobresaltado al rey. Es más, la princesa oculta a Gerineldo en uno de los sotanos del palacio para que continúe visitándola noche tras noche, sin que nadie sospeche, pues el gemelo del lechero entra y sale todos los días como si fuera Gerineldo, y por más que el rey anduviera inquieto por el augurio del desfloramiento de la princesa (único motivo que todavía podría emparentarlo con el romance), esta ya tenía dieciocho años y estaba a punto de superar la edad prevista para que el presagio se cumpliera. Pero tanta visita, noche tras noche, termina con el consecuente resultado del embarazo de la joven, cuyo anuncio se canta nuevamente en verso, los dos últimos de la versión recordados por la informante¹¹⁹⁷, con rima diferente (á-a) y ajenos también al resto de textos del corpus pan-hispánico del romance de *Gerineldo*:

A las doce de la noche cuando ya venía la helada,
la princesita gritó: - Yo estoy embarazada.

El único indicio que podría relacionar con el romance el final de la *intriga* de este sorprendente texto puertoplatense es de nuevo el nombre del protagonista, pues en lo demás le es completamente ajeno. Tras el parto, el rey busca furiosa y desesperadamente por el castillo al responsable del contubernio, pero la princesa sigue ocultando en el sótano a Gerineldo, de

¹¹⁹⁷ La informante, Angélica Gutiérrez García, comentó que a continuación de los dos últimos versos había otros más que constituían el final de los cantados en la versión, pero ya no los recordaba.

quien engendra otros dos hijos más para llegar a ese número tres tan propio de los cuentos folclóricos. Finalmente la intriga concluye con un desenlace dichoso, del estilo “y fueron muy felices y comieron perdices”:

ella salió otra vez embarazada, y así tuvo tres hijos. Y ya el rey iba a desterrarla, pero los ayos le dijeron que no, que era como un designio de Dios, que no podía hacerla eso. Pero él dijo que eso era una deshonra para su familia: “Yo la voy a botar de aquí como quiera”. Y mandó que cogiera todos sus sirvientes y esclavos y que la llevaran muy lejos: pero ellos la llevaron a un convento. Pero antes de llevarla la obligaron a decir de quién estaba ella embarazada: y ella dijo: “De Gerineldo, el lechero”. Y el padre preguntó quién era Gerineldo y le dijeron que el lechero. Y el rey dijo: “Pero cómo es eso, si él entra y sale de una vez para dejar la leche”. Cogieron a Gerineldo el lechero, [o sea, a su hermano gemelo], pero claro el pobre de Gerineldo solo salía y entraba para dejar la leche. Pero de todas formas le botaron de lechero y lo desterraron. Ella se compuso con Gerineldo y no se cómo se combinaron pero a él también le llevaron al convento. Como Dios los ayudó, el rey creyó que era un destino porque Gerineldo no apareció nunca, a él nunca lo descubrieron. Ella se fue al convento, se combinó con él y vivieron su vida para siempre, ellos dos con sus tres hijos.

La *fábula* de esta composición está tan alejada de la del romance de *Gerineldo* que debemos considerar a este texto como algo distinto de dicho tema romancístico. No obstante hemos creído oportuno incluir dicha versión en el corpus y en el análisis del tema de *Gerineldo* tanto por el escaso número de textos antillanos, lo que ya de por sí eleva el valor de cualquiera de ellos, como por considerar de interés sus originales singularidades, que podrían aportar nuevas luces para discernir y esclarecer los originales procesos de hibridación en estos modos tan singulares de re-creación en los que se asocian temas tradicionales romancísticos y cuentísticos.

VIII.7.5. Las significativas y reveladoras diferencias entre las versiones del tema de *Gerineldo* en Cuba y República Dominicana: su no posible inclusión en áreas de geografía folclórica común.

Sin considerar las versiones del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* (9.C.1, 9.C.2, 9.C.3, 3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9), que como ya hemos comentado estudiaremos en capítulo aparte, los textos cubanos y quisqueyanos del romance de *Gerineldo* no corresponden a un mismo arquetipo común, presentando rasgos significativos notablemente diferentes en ambos países. Los textos documentados en República Dominicana pertenecen en su totalidad a un arquetipo sin antecedentes peninsulares, privativo de la República Dominicana, que yo me atrevería a denominar tipo quisqueyano, completando

así la descripción que del mismo establecieron Diego Catalán y Jesús Antonio Cid¹¹⁹⁸. Un tipo singular en el que la vulgata española del tema lleva como remate final un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*. Este arquetipo quisqueyano ha sido recogido en los dos momentos históricos en que se llevaron a cabo las investigaciones de campo en República Dominicana: en el segundo cuarto del siglo XX (3.D.1, 3.D.2, 3.D.3 y 3.D.4) y, medio siglo después, en el primer lustro del siglo XXI, en las encuestas romancísticas inherentes a la presente tesis doctoral (3.D.5 y 3.D.6), si bien estos dos últimos textos presentan notables diferencias, como ya hemos analizado *supra*, con los recopilados en el siglo XX.

De este tipo quisqueyano, con un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño* como remate final, no se han documentado versiones en Cuba. En la mayor de las Antillas hasta la fecha solo se conocen dos versiones autónomas del romance de *Gerineldo*, muy diferentes entre sí: una corta (8.C.1), de solo ocho versos, muy condensada y con un final trunco que esboza un desenlace poético lleno de sugerencias y sensualidad; otra más extensa (RTGC 3.2), difícil de encuadrar específicamente en alguno de los seis tipos principales establecidos en la edición de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid y cuyo desenlace se remata con el motivo del juramento a la Virgen de la Estrella. En ninguna de ambas hay contaminación o yuxtaposiciones de otros temas romancísticos, a diferencia de las versiones recogidas en República Dominicana, pues hasta la fecha no se conocen versiones autónomas quisqueyanas del romance de *Gerineldo* en las que no aparezcan yuxtaposición o contaminación de otros romances.

Así pues, tenemos un arquetipo quisqueyano del romance de *Gerineldo* de una singularidad contrastada por los estudios específicos del tema, en especial, el llevado a cabo por los miembros del Seminario Menéndez Pidal para la edición del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, obra de referencia obligada, como ya hemos destacado repetidas veces en este capítulo. Las investigaciones de esta tesis doctoral confirmarían sus conclusiones acerca de la existencia de este arquetipo privativo de la República Dominicana sin antecedentes peninsulares,

¹¹⁹⁸ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VII *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ob. cit., pp. 234-239.

así como su singularidad respecto a las versiones del resto de subtradiciones panhispánicas, incluyendo el corpus cubano. Por todo lo anteriormente expuesto, el romance de *Gerineldo*, cuya geografía folclórica es probablemente la mejor estudiada del corpus pan-hispánico del género (y por ello habría de tomarse como referencia necesaria para cualquier estudio romancístico acerca de geografía folclórica), resulta capital para corroborar la hipótesis que venimos apuntando a lo largo de esta tesis doctoral: que tanto el corpus romancístico cubano como el dominicano se distinguen por identidades nacionales propias y no podrían encuadrarse en una geografía folclórica común (compartida con Puerto Rico), como tópicamente se habría empezado a admitir a partir de los trabajos de Sócrates Nolasco o Mercedes Díaz Roig (y que fuera apuntado ya por Alejo Carpentier)¹¹⁹⁹.

Por último, respecto a la otra hipótesis de geografía folclórica que parece inferirse de nuestro estudio, la de la posible existencia de un área privativa de geografía folclórica propia en el romancero del oriente de Cuba, hemos de señalar que no se conocen versiones autónomas del romance de *Gerineldo* en las provincias orientales, lo cual es, en sí mismo, un dato significativo que apuntaría, como una particularidad del este cubano, a la necesaria yuxtaposición del tema con el de *La condesita*. Los dos únicos textos autónomos del romance de *Gerineldo* documentados en Cuba fueron recogidos en las provincias occidentales colindantes de Villa Clara y Cienfuegos, si bien, tal como hemos detallado en este capítulo, ambos son muy diferentes entre sí y corresponden a subtipos diferenciados, por lo que tampoco podríamos hablar de un arquetipo específico para el occidente cubano.

VIII.8. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS VERSIONES CUBANAS Y DOMINICANAS DEL ROMANCE DE TEMA DOBLE DE GERINELDO Y LA CONDESITA¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁹ Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, ob. cit; Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, ob. cit, pp.10-11.

¹²⁰⁰ Para el estudio de este romance mixto son de imprescindible consulta los tomos V, VI, y VIII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal; tomo V, *Romances de tema odiseico*, ob. cit; tomo VI, *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob.cit.; tomo VIII, *Gerineldo. El paje y la infanta*, III. *Gerineldo. El paje y La condesita*, ob. cit. Asimismo son de obligada consulta los siguientes trabajos de Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés: de

Como ya comentamos en el capítulo anterior, la recreación tradicional del romance de *Gerineldo* ha propiciado que en buena parte del corpus asistamos a una yuxtaposición de los temas de *Gerineldo* y de *La condesita*, creando como resultado un romance doble, con una estructura diferenciada y que merece una consideración temática propia, como proponen en su edición Diego Catalán y Jesús Antonio Cid:

La gran diferencia de estructura, en ciertas áreas de España, entre las versiones de *Gerineldo* autónomas y las contaminadas con *La Condesita* hace aconsejable considerar el romance doble como un nuevo romance.¹²⁰¹

En este romance de tema doble el protagonista ha de abandonar a la infanta, unas veces por haber sido castigado al destierro, otras porque debe partir a la guerra tras esposarse con la princesa. Esta, ante la falta de noticias y tras los años establecidos de ausencia para contraer nuevas nupcias, parte como peregrina a tierras lejanas en busca de su esposo, hallándolo en vísperas de que contraiga un nuevo matrimonio. La infanta, dándose a conocer, consigue que Gerineldo no consume el enlace, abandone a su nueva prometida y le acompañe de nuevo al hogar familiar recobrando el amor de antaño.

Menéndez Pidal, Diego Catalán e, inicialmente, también Alvaro Galmés, sostuvieron que la yuxtaposición de ambos temas en un romance doble sería una creación moderna surgida en el ámbito geográfico andaluz¹²⁰², tesis defendida también en la edición de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid:

Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", ob.cit., (reeditado en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, ob.cit., y en *Estudios sobre el romancero*, ob. cit.); de Diego Catalán y Álvaro Galmés, "La vida de un romance en el espacio y en el tiempo", ob.cit.; de Álvaro Galmés en solitario, "La vitalidad de la tradición romancística", en *El romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, ob.cit., pp. 117-126, por más que la tesis de Álvaro Galmés acerca de un posible parentesco entre el romance mixto y la canción de gesta francesa de *Horn et Rimel* no haya contado con demasiados seguidores entre la crítica. Para un extenso y pormenorizado análisis de los estudios acerca del romance de *La condesita* v. Paloma Díaz-Mas, "Comparativism and orality. Critical approaches to the ballads of *La boda estorbada* (The thwarted marriage)", en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, I, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company/ Association Internationale de Littérature Comparée, 2010, pp. 478-501.

¹²⁰¹ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VI *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob. cit., p. 45.

¹²⁰² Véase Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", ob.cit.; y Diego Catalán y Álvaro Galmés, "La vida de un romance en el espacio y en el tiempo", ob.cit.; ambos estudios aparecen editados como un solo volumen en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, ob.cit.

En un número muy notable de versiones, el romance [de *Gerineldo*] tiene una “segunda parte” constituida por el romance de *La Condesita*. Esta contaminación ha arraigado extraordinariamente en Andalucía, desde donde se ha propagado al resto de la Península y a la tradición sefardí de Marruecos. Indudablemente, el romance doble es de difusión más moderna que el romance autónomo. Aunque ya muy extendido en el tercer cuarto del siglo XIX, su difusión a costa del romance simple se ha acelerado durante el segundo cuarto del siglo XX.¹²⁰³

Posteriormente Alvaro Galmés en un sugerente artículo¹²⁰⁴ se retractó de dicha idea, la del nuevo romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* surgido como creación novedosa de la tradición andaluza en época reciente, relacionando la *intriga* y la *fábula* del romance doble con la canción de gesta francesa de *Horn et Rimel*, con la que presentaría, a juicio de Galmés, sorprendentes coincidencias que emparentarían a ambos, comenzando por la onomástica de los protagonistas:

Ante todo los nombres propios pueden indicar un parentesco. En versiones inglesas de la canción de gesta, el protagonista femenino recibe el nombre de Rimneld, y este apelativo, unido al del héroe masculino Hörn, o sea *Hörn Rimneld*, puede ser el origen del insólito nombre de *Gerineldo*, ya que el sumar dos nombres en uno es procedimiento común en toda transmisión tradicional.¹²⁰⁵

Discrepa Galmés de la hipótesis ya apuntada a principios del siglo XIX por Depping, recogida por Milá y matizada posteriormente por Juan Menéndez Pidal y Hans Otto¹²⁰⁶, que es respaldada todavía hoy por parte de los especialistas, acerca de la filiación carolingia tanto del tema como del nombre del protagonista. Según dicha hipótesis, el origen de este romance remitiría a los legendarios amores de Eginardo, secretario y camarero de Carlomagno, con Emma, hija del emperador. Como ya hemos adelantado *supra*, Alvaro

¹²⁰³ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VI *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ob. cit., p. 45.

¹²⁰⁴ Álvaro Galmés de Fuentes, “La vitalidad de la tradición romancística”, en *El romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, ob.cit., pp. 117-126.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, ob.cit., p. 120.

¹²⁰⁶ G.B. Depping, *Sammlung der besten alten spanischen Romanzen*, 1817 (traducción al español revisada por el autor en *Romancero castellano o Colección de antiguos romances populares de los españoles, con las notas de don Antonio Alcalá-Galiano*, Leipsique, F. A. Brockhans, 1844); Manuel Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1874, cap. IX; Juan Menéndez Pidal, *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozayas y filandones recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Imprenta y fund. de los hijos de J. A. García, 1885, pp. 281-284 (reed. facsimilar y estudio en Jesús Antonio Cid, *El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003); Hans Otto, “La tradition d’Eginhard et Emma dans la poésie romanesca de la péninsule Hispanique”, en *Modern Language Notes*, VII (1892), pp. 225-243.

Galmés sugiere en cambio como origen un tema distinto de la épica francesa: el de *Horn et Rimel*.

En esencia, la intriga de la canción de gesta francesa de *Horn et Rimel* es la siguiente¹²⁰⁷: Rimel, hija de Hunlaf, rey de Bretaña, se enamora de Horn, que de niño fue encontrado a la orilla del mar, y quien ahora sirve a Hunlaf como criado predilecto. Rimel requiere de amores al paje y ambos comparten gozosamente el lecho. La proposición posterior de matrimonio es rechazada por Horn, quien alega su pobreza y considera que no será digno de Rimel hasta que no haya conquistado fortuna y estado en la guerra. Es armado caballero por Hunlaf y pelea en la contienda que acaba de estallar, venciendo en su primera lid a Marmorín (el Miramamolín de los romances hispanos) en combate singular. Hunlaf le nombra entonces condestable a petición de sus barones y le entrega el mando de todas sus huestes, lo que conlleva su partida para lejanas tierras. Antes de su marcha, Rimel entrega a Horn un anillo en prenda como prueba del amor que ambos se han declarado y prometido. Horn al despedirse da un plazo de siete años para su regreso, al cabo del cual, si él no ha vuelto, Rimel quedará libre de su compromiso. Horn viaja a Irlanda y allí cambia su nombre por el de Gudmod (según Galmés, este cambio de nombre podría explicar la dualidad Gerineldo-Conde Sol del romance panhispánico). La canción de gesta francesa detalla minuciosamente la estancia de Horn-Gudmod en Irlanda y sus éxitos guerreros. Lemburc, la hija del rey, se enamora de él y le requiere de amores. Al anochecer le envía un criado para que le conduzca a su habitación. Poco tiempo después, el rey comunica su disposición a dar a su hija Lemburc en matrimonio con Gudmod (Horn), quien rechaza la propuesta pretextando su origen modesto. Durante la discusión que se establece entra en la sala un mensajero, disfrazado de peregrino, enviado por Rimel en busca de Horn. Dicho peregrino da noticias a Horn de Rimel, y con el recuerdo de esta se deshace todo intento previo de compromiso de boda. Según Galmés:

En este pasaje puede estar la fuente del estorbo de boda por parte de la heroína en el romance castellano de *La Condesita*, si bien en la canción de

¹²⁰⁷ Seguimos la exposición de Álvaro Galmés de Fuentes en el artículo “La vitalidad de la tradición romancística”, ob. cit., pp. 120 y ss., suprimiendo las citas de los versos de la canción de gesta francesa en los que Galmés fundamenta sus aseveraciones.

gesta francesa quien estorba la boda no es la misma Rimel, sino un mensajero enviado por ella.¹²⁰⁸

Horn decide volver a Bretaña sobresaltado por una serie de imaginaciones nocturnas intranquilizadoras. En el camino Horn encuentra a un romero que le anuncia la boda inminente de Rimel con Modin, rey de Fenoie. Entonces Horn cambia su traje con el del peregrino y así disfrazado acude al banquete nupcial sentándose en la mesa de los pobres. Rimel sirve el vino a los invitados y en la quinta ronda Horn la detiene sin revelar su identidad. Rimel sospecha de la personalidad que se esconde tras el hábito del romero y ante el recuerdo de su amante casi se desmaya. El reconocimiento definitivo de los dos enamorados se produce cuando Horn saca a la luz el anillo que Rimel le entregó como prenda de amor y matrimonio. El final de la canción de gesta narra la rivalidad, resuelta en combates singulares, entre Horn, de una parte, y Modin y Wikele, un traidor a la causa de Horn, de otra.

Como bien advirtiera Alvaro Galmés hay evidentes similitudes entre la canción de gesta francesa de *Horn et Rimel* y el romance doble de *Gerineldo* y *La condesita*. Sin embargo prácticamente ninguno de los estudios posteriores ha aceptado el parentesco sugerido por Galmés. Así, por ejemplo, Luis Díaz Viana, a pesar de reconocer que la teoría expuesta es muy atractiva, niega su validez basándose en dos razones: la primera, la existencia de *Gerineldo* y *La condesita* como romances simples y plenos de sentido en sí mismos; la segunda, las inconexiones que las versiones del romance doble presentan: lagunas en el relato, inconsecuencias y rima diversas; incluso, a veces, hasta distintos nombres para el protagonista en una sola versión. Por todo ello Díaz Viana concluye:

la “versión doble” no dio lugar a los romances de *Gerineldo* y *La boda estorbada* sino que, por el contrario, aquella proviene de una refundición posterior cuyas motivaciones son difíciles de aclarar¹²⁰⁹

Dicha tesis, que tampoco comparte el origen andaluz propuesto por Menéndez Pidal o Catalán, fue planteada por Díaz Viana, junto a Joaquín Díaz

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁰⁹ Luis Díaz Viana, “Separación y reencuentro de esposos (una versión soriana del romance de *La boda estorbada*)”, en *Revista de Folklore*, 36 (1983), p. 203.

y J. Delfín Val ¹²¹⁰. Probablemente porque aporta más objeciones que respuestas, tampoco ha gozado de consenso entre los especialistas.

Desde luego sería conveniente un análisis en profundidad que esclareciera el origen del romance doble y elucidara su posible parentesco con la canción de gesta de *Horn et Rimel*. Este estudio sin embargo supera con creces el ámbito de esta tesis doctoral.

VIII.8.1. Las versiones del romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* en Cuba y República Dominicana.

Hasta la fecha, del romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* se han documentado cuatro textos cubanos (9.C.1, 9.C.2, 9.C.3 y RTGC 5.2) y otros tres quisqueyanos (3.D.7, 3.D.8 y 3.D.9), estos últimos fruto de las investigaciones de campo que llevé a cabo ya en el siglo XXI en República Dominicana para la elaboración de mi tesis doctoral.

Además de estos tres hay que hacer mención de los textos dominicanos que formaban parte de la colección que recopiló el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña bajo la dirección de Manuel Rueda, de los que solo nos queda algún fragmento y la noticia de los mismos que anticipara el propio Rueda en su *Discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua*:

la historia de Gerineldo “paje del rey muy querido” al que, por influjo del hombre y del ambiente de la última escena que transcurre en el jardín, se ha dado el oficio de jardinero. El colorido y emoción reprimida de la escena, le han hecho foco irradiante de todo el poema. [...]

... dos de las versiones recogidas por nosotros, -una de Otra Banda, Higüey; otra de Jarabacoa- se diferencian por la actitud personal. Tímida y casta la primera, procaz la otra. En aquella Gerineldo, el jardinero, es un niño “rubio como el sol”, por lo de “pulido”, y tan hermoso que la enamorada princesa pasa su noche de amor arrullándolo en su regazo y cantándole nanas al oído. ¡Sutil paradoja, en desacuerdo con el meollo de la historia, pero hecha a la mentalidad del informante y a su círculo de jóvenes oyentes. En la otra, -la procedente de Jarabacoa-, versión de ciego marrullero, de mendigo que recurre al doble sentido para estimular la dádiva generosa, Gerineldo es una especie de Don Juan que tras abandonar a la princesa y vivir incontables peripecias encuentra nuevos amores en su ruta. Está ya ante el altar para casarse con otra cuando la fiel amada se presenta de improviso y reclama sus amores. El final feliz se impone y Gerineldo y su abnegada princesa, obtenido el perdón del rey, crean una larga descendencia. “Y yo me quedé aquí sentao”, concluye el malicioso cieguito de Jarabacoa [...] ambos narradores

¹²¹⁰ Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y J. Delfín Val, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, I, ob. cit., pp. 51 y ss.

dominicanos, lo mismo que mezclaban el verso y la prosa, resbalaban, por así decirlo, del discurso hablado y a través del puente de los recitativos, hacia el canto llano de las fórmulas melódicas más arcaicas, lo que no era óbice para que apuntaran en ellas las muletillas merengueadoras.¹²¹¹

El primero de los textos a los que alude Rueda lo mismo podría ser del romance autónomo de *Gerineldo* que del de tema doble de *Gerineldo y La condesita*, si bien el segundo claramente pertenece al romance de tema doble. El fragmento más extenso del tema de *Gerineldo* dado a conocer por Manuel Rueda pertenece a la versión mencionada de Higüey:

- ¿Dónde vienes Gerineldo, tan verde y tan amarillo,
- 2 que la flor de la pasión la color se te ha comido?
- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
- 4 ¿qué tendrá mi Gerineldo que está tan descolorido?¹²¹²

Lamentablemente, como ya hemos expuesto en detalle *supra*, es muy probable que dichos textos recopilados por Rueda, con la excepción de este mínimo fragmento, hayan desaparecido para siempre y solo puedan recuperarse en nuevas encuestas romancísticas que recojan los romances que perviven en los campos quisqueyanos. Así pues, los únicos textos dominicanos no fragmentarios con los que podemos trabajar hasta la fecha del tema doble de *Gerineldo y La condesita* son los tres que recogiera en mis encuestas de campo en el siglo XXI por la geografía quisqueyana.

VIII.8.2. Los textos dominicanos.

En los tres textos dominicanos unas partes del tema doble aparecen rimadas y otras prosificadas, coincidiendo con las noticias aportadas por Manuel Rueda y coincidiendo así mismo con lo expuesto en el capítulo anterior respecto al romance autónomo de *Gerineldo*, reforzando así la hipótesis que observábamos entonces acerca de la tendencia hacia la degeneración en forma de cuento del tema; tendencia que, atendiendo a las versiones recogidas en el siglo XXI, podría generalizarse a una buena parte de los temas que constituyen el corpus romancístico dominicano.

A pesar de esta característica formal común, los tres textos dominicanos, aparte de ser notoriamente distintos de los cubanos, son muy diferentes entre

¹²¹¹ Manuel Rueda. *Conocimiento y poesía en el folklore*, ob. cit., pp. 39-40.

¹²¹² *Ibid.*, p.40.

sí. En uno de ellos (3.D.8) la parte rimada es la predominante. Se trata de una versión reducida, de tan solo doce versos, con la peculiaridad de que el nombre del protagonista se ha transformado en Jaerineiro desde el “jardinero” de algunas versiones dominicanas y peninsulares. Ocho de los doce versos corresponden al romance de *Gerineldo* y cuatro al de *La condesita*. Como consecuencia de ese número tan reducido de versos, en su *intriga* hay abundantes elipsis de los segmentos narrativos básicos en ambos romances. Así, por ejemplo, no se manifiesta la condición social de “Jaerineiro”, tampoco se explicitan suspicacias acerca de un posible engaño de la princesa, ni aparece el segmento narrativo del encuentro de los amantes y la consumación de sus amores. A todo ello se añade que el discurso de la parte prosificada es también sumamente breve, pues se apunta el desenlace del tema de *Gerineldo* y se expone de forma muy sumaria la *intriga* del de *La condesita*, romance del que el texto solo conserva cuatro versos, dos de ellos formando un final singular, un remate proverbial característico, común y propio únicamente de los textos dominicanos:

- A la carne que tú comas échale pimienta y sal.
Jaerineiro es mi marido y yo lo vine a buscar. (3.D.8),

que está presente también en las otras dos versiones quisqueyanas:

- Si tienes tú mar y pollo, échale pimienta y sal,
que Gerineldo es mi esposo y yo lo vengo a buscar. – (3.D.7)

- A la carne que usted tenga échele pimienta y sal,
- Gerineldo es mi marido y yo me lo voy a llevar. (3.D.9)

Dicho remate lleno de gracejo guarda paralelismos con otros generalmente más sarcásticos que encontramos en versiones peninsulares andaluzas, murcianas, manchegas y del sur de Aragón. Sirvan como ejemplo los siguientes:

- El pan que tengáis comprado, de limosna podéis dar;
la carne que está salada, muy bien la podéis gastar,
que este es mi esposo y marido y me lo vengo a llevar.¹²¹³

¹²¹³ Todas estas versiones se reproducen en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, tomo V, *Romances de tema odiseico*, ob. cit. Esta primera y la siguiente son de Córdoba (pp. 43-45), la tercera procede de la localidad gaditana de Jerez de la Frontera (pp. 46-47) y la cuarta de la población almeriense de Berja (p. 69); la quinta de la murciana Lorca (p. 107-108); la sexta y la séptima, respectivamente, de los poblados albaceteños de Mesones (pp. 110-112) y El Bonillo (pp. 112-113), la octava de la localidad ciudadrealeña de Manzanares (pp. 118-119); por último, la novena procede de la población turolense de Torrelilla (pp. 126-127).

la carne que tienes muerta, volverla a resucitar,
y las bodas y los torneos para romera serán.

- El pan que usté haya amasado, de limosna puede dar;
y la carne que tuviera, a los perros se la da;
Gerineldo es mi marido y para palacio va.

La carne que hubiera muerta, se tira o se echa en sal,
y el pan que hubiera amasado, a los pobres se les da;
las perlas y los diamantes, camino de Francia van.

las reses que tengáis muertas, tiradlas o echadlas en sal,
y el pan que tengáis cocido a la pobre podéis dar,
que yo me llevo a Gerineldo a mi patria general.

La carne que hayáis matado a los perros podéis echar;
el pan que tengáis cocido a los pobres podéis dar;
el vino que hayáis comprado lo podéis entabernar,
que Gerineldo es mi marido y me lo vengo a llevar.

- El pan que tengáis cocido a los pobres lo habéis dar,
los garbanzos en remojo para Pascua y Navidad.

el vino que tengáis junto, ya lo podéis derramar;
el pan que tengáis comprado a los pobres podéis dar.

El vino que habéis comprado lo podéis atinajar,
y el pan que habéis amasado a los pobres podéis dar,
que estos son los amores primeros, estos son y estos serán.

No hay en la versión reducida dominicana (3.D.8) un repudio de Gerineldo a la princesa por conceder su virginidad antes del matrimonio, sino que “Jaerineiro” se casa con ella y, a continuación, se va, sin que la *intriga* (en estos segmentos, formalmente en prosa) dé ninguna explicación al respecto; como tampoco se extiende más de lo imprescindible con lo que acontece después:

Entonces él le hizo casar. Y se casó con ella y se fue. Y luego cuando él se iba a casar con otra reina pa allá, llegó ella. Y entonces fue adonde se celebraba el matrimonio y llevo ella de limosnera.

Tras pedir limosna, la composición romancística finaliza con el remate proverbial que acabamos de señalar característico de los textos dominicanos.

El segundo de los textos dominicanos (3.D.7) es el que más se aproxima a la invariante “canónica” del romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, si bien el inicio en prosa nos remite a la historia bíblica de Moisés, originalidad extrañísima en el corpus panhispánico del romance y que afecta a

la *intriga* del mismo, pues nos presenta a Gerineldo como un huérfano criado por el propio rey y cuyo parentesco con la princesa sería, aunque no consanguíneamente, fraternal, lo que condicionaría la relación entre ambos :

Esta era una cajita que iba por el río y el rey cogió la cajita y en la cajita venía un niño. Y el rey le crió y le pusieron Gerineldo. Y entonces le criaron y la princesa, la hija del rey, se enamoró del muchacho. Y ella le cantaba:

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido,
si yo me viera contigo tres horas en mi castillo.
- Princesita, princesita, no te vengas a burlar,
que tú y yo somos hermanitos y no nos podemos casar.

Pero este escrúpulo inicial por una posible unión incestuosa, que podría haber originado variantes de *intriga* que determinaran a su vez una variante de *fábula*, cae a continuación “en saco roto” y no tiene consecuencias en el resto de los segmentos narrativos de la *intriga* del texto, que coinciden con los de otros muchos del corpus panhispánico del romance de tema doble: proposición de cita íntima de la princesa a Gerineldo, la aceptación de este y consumación del encuentro amoroso tras el cual ambos amantes se quedan dormidos. En este texto en cambio no se dan ni el despertar sobresaltado del padre ni su descubrimiento *in situ* de los amantes, y por ello tampoco aparecen elementos tan característicos de la *intriga* como la presencia de la espada o el puñal como testigos de que el rey ha descubierto la afrenta. Prosigue el texto con el despertar de los amantes y la salida disimulada de Gerineldo de la alcoba de la infanta. El rey se encuentra con él, le pregunta de dónde viene y afea a Gerineldo sus mentiras evasivas, pues el rey conoce que ha dormido con la princesa. Entonces Gerineldo propone al rey que le mate por la ofensa y el soberano lo rechaza por haberlo criado desde niño. En el discurso no aparece el parlamento del rey con la propuesta de la boda de ambos como solución satisfactoria, pero sí el rechazo de la misma por parte de Gerineldo:

- Señor rey, yo lo juré desde que me bautizaron,
con la mujer que yo duermo no debo de ser casado.

Fórmula esta equivalente, si bien mucho más elegante y donosa, a la más habitual del juramento por la Virgen de la Estrella tan antipática a Ramón Menéndez Pidal. El texto continúa prosificado con la marcha de Gerineldo y su emplazamiento para que la princesa pueda casarse si no ha regresado en un

periodo tan significativamente folclórico como el de siete años (periodo por otra parte muy habitual en el corpus panhispánico de este romance de tema doble), pasados los cuales, y recuperando el romance su versificación, el rey exhorta a la infanta para que vuelva a casarse. Esta en cambio parte en busca de Gerineldo para –alternando rima y prosa formalmente en la composición– descubrir su boda inminente con otra joven. La infanta llega a tiempo para impedir la boda, finalizando la versión con el remate característico de los textos dominicanos:

- Si tienes tú mar y pollo, échale pimienta y sal,
que Gerineldo es mi esposo y yo lo vengo a buscar. – (3.D.7)

La referencia plena de gracejo a la mar y al pollo fue aclarada a instancias mías por la informante que me cantó y me contó la versión. Se refería a que ya lo tenían preparado todo para celebrar la boda: la carne y el pescado (mar y pollo) que iban a consumirse en los festejos.

Por último, en el tercero de los textos quisqueyanos (3.D.9) observamos cómo los procesos de recreación y apertura propios del cuento tradicional han operado de forma determinante para introducir variantes en la *intriga*. Dicho texto conserva versos residuales del romance de tema doble de *Gerineldo y La condesita* que se cantan en una narración mayoritariamente en prosa, en la que hallamos motivos trasvasados del cuento folclórico de *El esposo animal*, también conocido como *El monstruo como esposo* o *El rey lagarto*¹²¹⁴. Al analizar en el capítulo anterior los textos dominicanos del tema autónomo de *Gerineldo* nos referimos a uno de ellos, el 3.D.10, en el que las interferencias entre romance y cuento habrían generado un texto híbrido entre ambos géneros tradicionales, cuya *fábula* se alejaría ya tanto de la del romance de *Gerineldo*, como para plantearnos que el texto sería ajeno a la *fábula* de dicho tema; algo análogo sucede con este texto dominicano del romance de *Gerineldo y La condesita* (3.D.9), si bien en este caso las coincidencias de *fábula* son mucho mayores que en aquel, ya que la *fábula* del cuento de *El esposo animal*, el que ha interferido con el texto dominicano (3.D.9) del

¹²¹⁴ El cuento folclórico de *El monstruo (animal) como esposo* aparece catalogado con el número 425A en el volumen dedicado a los cuentos maravillosos editado por Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos maravillosos*, ob. cit., pp. 241-246. Véase también Julio Camarena Laucirica, *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, ob. cit., pp. 36-38; A. M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, ob. cit., le da el nombre de *El lagarto de las siete camisas*.

romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, presenta significativos elementos en común con dicho tema romancístico.

El texto, en prosa y versos cantados (3.D.9), lo recogí en la provincia de Espaillat, donde hasta entonces no se conocía que se hubieran llevado a cabo encuestas romancísticas. En su comienzo prosificado se nos presenta a una princesa enamorada del jardinero real, oficio del protagonista en la mayor parte de los *Gerineldos* dominicanos. A continuación y en prosa se nos explica lo que de nuevo la informante repite de forma rimada y cantada con siete versos del romance de *Gerineldo*:

- Ven acá mi Gerineldo, mi Gerineldo querido.
- A las seis se acuesta el rey y a las once está dormido.
- Gerineldo yo te espero tres horas en mi castillo.
- ¿Por dónde puedo subir, por dónde puedo bajar?
- Súbete por el balcón cortando flores y lirios.
- Princesita, princesita, ¿por dónde podría bajar?
- Bájate por el jardín cortando flores y lirios.

La *intriga* prosigue otra vez prosificada: los amantes se quedan dormidos y Gerineldo es sorprendido por el rey cuando baja del balcón de la alcoba de la princesa. El rey lo echa del palacio y a partir de este momento comienza una serie de secuencias narrativas singulares del texto que se apartan del resto del corpus del romance doble de *Gerineldo* y *La condesita*. En primer lugar, que la princesa huye con Gerineldo, si bien desde el primer momento desconfía del jardinero y teme ser abandonada por él:

Él tuvo que irse entonces, y la muchacha seguido a él. La muchacha siguió a su Gerineldo. Y cuando llegaron a otro sitio, entonces, ella le decía: “Gerineldo, no me dejes aquí que, ya tú sabes, ya yo no estoy con papá”. Y él le decía: “no, no te apures, que ende yo me vaya, tú vas conmigo”.

Las sospechas al final resultarían fundadas ya que tras la huida en barco, ambos comienzan a caminar y, poco a poco, Gerineldo va dejando atrás a la princesa hasta perderla de vista. El galán resulta ser un tenorio desconsiderado y egoísta que parece pretender desentenderse de la princesa a las primeras de cambio, poniendo, y nunca mejor dicho, pies en polvorosa:

Se embarcaron, y cuando desembarcaron, se quedó Gerineldo alante y la princesa atrás. Pero él, caminando y caminando y caminando, ya perdió de vista a ella. Entonces la princesa quedó en la playa desamparada porque ya ni Gerineldo iba con ella ni podía volver ni delante ni p’atrás. Entonces ella dijo: “¿cómo voy a hacer ahora pa yo conseguir mi marido?”.

Así pues, y a diferencia de lo más habitual en el corpus panhispánico del romance de *Gerineldo* y *La condesita*, la princesa no parte en busca de su amor tras una larga espera y desconociendo las razones por las que no ha regresado, sino que es abandonada y desamparada por Gerineldo en su huida, siendo perfectamente consciente del comportamiento indigno de este. La princesa, en vez de angustiarse por su situación límite de desamparo o de maldecir al jardinero tras tan ultrajante comportamiento, como sería lo más lógico, reacciona de forma similar a las princesas del resto de textos del corpus, fiando su futuro y su fortuna a volver a encontrar a Gerineldo y a recuperar su amor, resuelta a recuperar tanto el marido como una honra y una seguridad que fuera del matrimonio se presentaría llena de incertidumbres según la idiosincrasia dominante en las comunidades tradicionales (un nuevo ejemplo del criterio de funcionalidad inherente al romancero).

La *intriga* prosigue prosificada con segmentos narrativos comunes en el resto de textos del corpus panhispánico del romance doble: Gerineldo llega a la casa de otro rey, dicho rey tiene una hija, con la particularidad en el texto quisqueyano (3.D.9) de que es negra y muy fea; a pesar de ello, ambos se enamoran y Gerineldo se queda con ella. Poco después la princesa abandonada por Gerineldo llega disfrazada de limosneta a este nuevo reino en que se ha asentado Gerineldo y acude a su casa a pedir limosna.

Es en este punto de la *intriga* cuando interfiere el cuento folclórico de *El esposo animal*, trasvasando al texto romancístico un motivo muy característico en dicho cuento, el de “la novia olvidada que compra ocupar un lugar en la cama del marido y le hace recobrar la memoria (Th D2006.1.4)¹²¹⁵”; esto es, “la novia olvidada” compra con las joyas preciosas que porta el poder gozar varias noches de su esposo perdido, consiguiendo ser reconocida por él y logrando finalmente que vuelva con ella. En nuestro texto dominicano (3.D.9) dichos preciados objetos son un peine de oro y una paloma de oro. El trasvase de dicho motivo supone un notable cambio que condiciona formal y genéricamente el texto, con segmentos narrativos en prosa cuya poética y estructura son más propios del cuento folclórico que de los textos romancísticos, con la excepción

¹²¹⁵ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Copenhagen and Bloomington, Indiana Univ. Press, 1955-1958.

de un par de versos del tema de *La condesita* que interrumpen el relato prosificado:

- Gerineldo, Gerineldo, qué poca limosna das.
- Que me voy a casar mañana y el dinero no me da.

El motivo de la esposa que encuentra al marido perdido justo en el momento en que se va a casar con otra, recuperándolo con inteligentes argucias es común al cuento folclórico de *El esposo animal* y al romance de *La condesita*, lo que explicaría la conexión entre ambos y el trasvase en la transmisión oral del romance. Precisamente por ello, la variante de *intriga* del texto (3.D.9) que supone la contaminación del motivo de la novia olvidada que compra un lugar en la cama del marido y le hace recobrar la memoria, no origina una variante de *fábula*, como sí ocurría en el texto dominicano del tema autónomo de *Gerineldo* (3.D.10) analizado en el capítulo anterior. Una vez que la argucia de la princesa olvidada consigue su propósito de recuperar al marido perdido recordándole las delicias de compartir su lecho, el texto (3.D.9) regresa a las secuencias narrativas comunes al romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*. La *intriga* llega ya a su desenlace, que se remata con el final rimado proverbial característico de los textos dominicanos y con una explicación en prosa cuya frase final redunda el gracejo del remate proverbial rimado:

- A la carne que usted tenga échele pimienta y sal,
- Gerineldo es mi marido y yo me lo voy a llevar.

Y se quedó la otra esperando el matrimonio y se fue con su marido. Ella fue quien lo salió a buscar. Perdió el peine pero se llevó el marido.

VIII.8.3. Las versiones cubanas.

La presencia de partes rimadas y prosificadas se da también en uno de los textos cubanos (9.C.3), el primero que dio noticia de la presencia del romance de *Gerineldo* en la mayor de las Antillas. Fue recogido a principios del siglo XX por José María Chacón y Calvo, acompañado de Pedro Henríquez Ureña, dos de las personalidades más destacadas en la génesis de los estudios y la recolección del romancero antillano. Sin embargo Chacón era entonces neófito en tareas de encuesta folclórica y el texto que aportó resultó un auténtico galimatías de edición un tanto problemática. La versión fue recogida y anotada en sucesivas recitaciones del informante, un niño de once

años. Fue publicada por Chacón de dos formas diferentes, que previamente habían sido anticipadas en sendas cartas a Ramón Menéndez Pidal¹²¹⁶, a quien en esta época Chacón dirigía sus consultas como discípulo bisoño. Probablemente por las dudas acerca de un texto romancístico anómalo, mal recordado en diferentes recitaciones y cuya transcripción podría no ser del todo fidedigna con la versión por causa de la impericia del encuestador, Diego Catalán y Jesús Antonio Cid no se extendieron en su edición del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* mucho más que a aventurar como fuente primigenia de la versión a algún emigrante del norte de España¹²¹⁷. Como explicó el propio informante a Chacón (y este a Menéndez Pidal), la versión “se canta, se cuenta y se versa”; esto es, conviven verso y prosa. En esta versión del tema doble, el de *Gerineldo* se presenta en su forma completamente rimado, mientras que solo son dos los versos del de *La condesita*, cuya intriga se explica prosificada con la particularidad de la presencia contaminante del romance de *El conde preso*, que incluso remata el texto en una de las variantes anotadas por Chacón. El texto del niño Ángel Saldaña (9.C.3), no guarda demasiadas semejanzas con el resto de los cubanos (9.C.1, 9.C.2 y RTGC 5.2), los únicos del corpus de nuestro estudio que presentan formalmente el modelo canónico del romance, con la totalidad de la intriga rimada.

El segundo de los textos cubanos (9.C.1) se inicia con tres versos del romance de *Conde niño* (si bien el protagonista recibe el nombre de Gerineldo y no ninguno de los más habituales en el tema de *Conde niño*) y se continúa con dos más del de *El prisionero*, antecediendo todos ellos, junto con un sexto verso que sirve de enlace, a los del tema de *Gerineldo* propiamente dicho. La peculiaridad de la presencia de versos de estos tres temas romancísticos es más notoria ya que la rima de cada uno de ellos es manifiestamente distinta. Esta versión habanera, que comienza con una escena procedente del romance de *Conde niño* enriquecida con versos del tema de *El prisionero*, es una versión viajera. La informante dijo haberla aprendido de una muchacha del servicio de nacionalidad española, de la que no recordaba su región de

¹²¹⁶ Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VIII, *Gerineldo. El paje y la infanta*, III, pp. 310-311. También v. Diego Catalán, *El archivo del romancero: historia documentada de un siglo de historia*, I, ob. cit., pp. 80-83.

¹²¹⁷ Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VIII, *Gerineldo. El paje y la infanta*, III, pp. 310-311.

procedencia. Sin duda se trataba del noroeste peninsular, probablemente Galicia, pues dicha versión coincide con textos romancísticos del tipo leonés normativo¹²¹⁸ (que abarca una gran área geográfica, incluyendo no solo León sino también parte de Galicia, Asturias y Cantabria), especialmente con el de una versión coruñesa de Melide¹²¹⁹. Ambos textos son muy semejantes y solo presentan variantes de *discurso*. Esta hipótesis de la versión viajera estaría reforzada por el hecho de no haber sido documentado ningún otro texto similar en toda la geografía cubana. Esto nos plantea el dilema de su pertenencia o no al corpus cubano, perfectamente discutible, si bien no deja de ser verdad que el primer paso en la transmisión tradicional ya se habría dado, pues una joven cubana la aprendió de otra de origen español¹²²⁰, con lo que la “semilla” de la que habla Charo Moreno habría ya germinado en su primer brote:

El caso de las versiones viajeras es muy interesante porque en buena medida debieron ser la semilla para que un romance fuera conocido en una zona, repetido, memorizado y modificado por los transmisores hasta convertirlo en suyo y crear así el desarrollo mayoritario de su área, convirtiendo lo que era una versión marginal en cauce principal del desarrollo romancístico.¹²²¹

En cualquier caso creo pertinente incluir dicha versión viajera (9.C.1), además de por lo expuesto anteriormente, por el reducido número de textos en el corpus antillano del romance doble, así como por la posibilidad de que la misma forme ya parte de la tradición oral cubana, por más que no se haya vuelto a documentar.

El corpus cubano del romance de tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* se completa con dos textos más, uno proveniente de la mitad occidental de la isla (RTGC 5.2), el otro de la mitad oriental (9.C.2), ambos pertenecientes a dos subtipos diferenciados¹²²². La versión de Ciego de Ávila (RTGC 5.2), recogida para el *Atlas de la Cultura Popular Cubana*, comienza

¹²¹⁸ *Ibid.*, pp. 221-278.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

¹²²⁰ No es este el caso de las versiones peninsulares recogidas en Cuba a emigrantes españoles por Carolina Poncet que incluyera Beatriz Mariscal en su *Romancero general de Cuba* como parte del corpus romancístico cubano. Como ya se ha tratado extensamente en esta tesis doctoral, estas versiones viajeras editadas por Mariscal no han vuelto a documentarse a pesar de las numerosas encuestas, algunas sistemáticas, que han proliferado por la geografía cubana en esas ocho décadas. Así pues, parece que nadie las aprendió ni fueron semilla de brotes posteriores.

¹²²¹ Charo Moreno, “Los márgenes del romancero: Versiones minoritarias, fragmentarias y anómalas”, en *Pandora*, 9 (2009), p. 266.

¹²²² Una nueva evidencia más a añadir a todas las anteriores en lo que respecta a la hipótesis de la existencia de una geografía folclórica romancística propia para la zona oriental de Cuba.

con versos del romance de *Conde niño*, si bien, como en el texto 9.C.1, el protagonista recibe el nombre de Gerineldo y no ningún otro de los habituales en el tema de *Conde niño*; a diferencia de la mencionada versión viajera, no se continúa con versos trasvasados del romance de *El prisionero*. No aparecen versos del tema de *Conde niño* en el texto oriental (9.C.2), recogido por Menéndez Pidal en su periplo cubano. Precisamente por ser don Ramón su colector, sorprende que esta versión santiaguera no haya sido incluida en la edición del tomo VIII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, en el que se editaron todas las versiones del romance de tema doble existentes en el Archivo Pidal/Goyri. El texto de Ciego de Ávila (RTGC 5.2) y el de Santiago de Cuba (9.C.2) presentan entre sí significantes variantes en la *intriga*, además de variantes de *discurso* en la casi totalidad de cada uno de los segmentos que comparten. De hecho, prácticamente la única coincidencia peculiar entre ambos textos es el motivo, tan antipático a Menéndez Pidal, del “juramento a la Virgen de la Estrella”. El texto santiaguero (9.C.2) presenta coincidencias con versiones del romance doble de la provincia de Santander¹²²³, en cambio el recogido en Ciego de Ávila (RTGC 5.2) es más problemático de relacionar con alguna región en concreto de la geografía folclórica peninsular.

VIII.8.4. Consideraciones finales.

Recapitulando, los cuatro textos cubanos son muy diferentes entre sí: un texto anómalo, una versión viajera, y otras dos más, una de la mitad occidental y otra de la oriental; estas dos últimas con suficientes variantes como para considerarlas no pertenecientes a un mismo subtipo, siguiendo la tendencia, que ya hemos observado en el análisis de las versiones cubanas de otros romances, a la distinción de dos subregiones cubanas diferenciadas. Y si los textos cubanos son muy distintos entre sí, lo son también si los comparamos con las versiones dominicanas, que además formalmente se distinguen por su tendencia formal a la prosificación. Por tanto, podemos concluir que las versiones cubanas y dominicanas del tema doble de *Gerineldo* y *La condesita* no comparten una misma geografía folclórica sino que se encuadran en regiones diferentes, como ocurre con las versiones cubanas y quisqueyanas

¹²²³ Véase *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, V, *Romances de tema odiseico*, ob. cit., pp. 201-202.

del resto de temas (con la salvedad del de *Conde niño*) que se han ido analizando en esta tesis doctoral.

VIII.9. RESULTADOS DEL ESTUDIO COMPARATIVO DEL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL MODERNA DE CUBA Y REPÚBLICA DOMINICANA.

En contra de lo apuntado en diferentes momentos del pasado siglo por Alejo Carpentier, Sócrates de Nolasco o Mercedes Díaz Roig¹²²⁴, acerca de un área de geografía folclórica común para las Antillas de habla hispana que comprendería los romances documentados en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, el estudio comparativo de los corpus romancísticos cubano y dominicano refuta dicha hipótesis, infiriéndose del mismo que tanto el romancero cubano como el dominicano se distinguen por identidades nacionales específicas propias que no podrían encuadrarse en una geografía folclórica común.

I) En primer lugar, ambos corpus en su conjunto presentan más diferencias que coincidencias. Para empezar, no comparten el mismo repertorio de temas: alrededor de una veintena de los documentados en Cuba no han sido recogidos en República Dominicana; de otros siete que componen el corpus quisqueyano no hay noticias en Cuba. Un total de al menos veinticinco temas que no coinciden: un porcentaje muy elevado si tenemos en cuenta que el corpus romancístico cubano consta de cuarenta y dos temas y el dominicano, de treinta y uno.

Podría objetarse que la mayoría de los romances documentados en el corpus dominicano se halla también en el cubano y que el mayor número de temas presentes en la tradición oral cubana pudiera explicarse por la descompensación existente entre las investigaciones de campo llevadas a cabo en ambos países (y, como consecuencia, la desproporción en el número de colecciones de romances), así como por la especial relación intrínseca mantenida entre España y Cuba durante un mayor periodo de tiempo que entre España y República Dominicana (ambos aspectos han sido detallados en los

¹²²⁴ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, ob. cit., pp. 10-11; Sócrates Nolasco, *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, ob. cit.; Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., p. 15.

epígrafes VIII.1 y VIII.3 de esta tesis doctoral¹²²⁵). Pero, como se ha referido en el epígrafe VIII.3, dos argumentos refutarían dicha salvedad: el primero, la presencia en República Dominicana del romance de *Blancaflor y Filomena*, no documentado en Cuba, por más que la tradición oral de la mayor de las Antillas sea seguramente la mejor investigada en Hispanoamérica; el segundo, la manifiestas diferencias de ambos corpus en el repertorio de romances sacros (nos remitimos de nuevo a la exposición pormenorizada del epígrafe VIII.3).

Recapitulando, dieciocho son los temas presentes en la tradición oral cubana y que no han sido documentados en la quisqueyana (diecinueve si tenemos en cuenta el de *Bernal Francés*, cuya presencia en la tradición cubana pude atestiguar en 2001, pero sin recoger versos del romance¹²²⁶). Son los de *Casada de lejas tierras* (polias.), de *La dama y el pastor* (polias.), de *Ricofranco* (é), de *La hermana cautiva* (í-a), de *La mala suegra* (polias.), de *La infantina* (í-a)+*El caballero burlado* (í-a)+*La hermana cautiva* (í-a), de *Roncesvalles* (á-a)¹²²⁷, de *El marinero raptor* (é-a), de *Santa Iria* (á-a+é-o), de *Los tres alpinos* (polias.), de *Madre, Francisco no viene* (á-a), de *La molinera y el cura* (é) y de *El cura pide chocolate* (á-a); y de los religiosos de *La Virgen vestida de colorado* (á-o), de *¿Cómo no cantáis la bella? a lo divino* (é-a), de *Las cinco llagas* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Allá en el monte Calvario* (é-a)+*El rastro divino* (á-o) y de *Nochebuena* (polias.).

En cambio los romances de *La muerte ocultada* (í-a) y de *Blancaflor y Filomena* (é-a), así como los temas religiosos de *En el monte murió Cristo* (é-o), de *El rastro divino* con asonancia en “á-a”, de *Desde el huerto hasta el calvario* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Jesucristo va de ronda* (ó-e)+*El monumento de Cristo* (á-o) y de *El rastro divino* (á-o)+*Las tres Marías* (á-a) se han documentado únicamente en la República Dominicana, sin presencia hasta el momento en Cuba.

No obstante dichas diferencias, los romanceros de tradición oral moderna dominicano y cubano comparten veinticuatro temas: los romances de *La señas del esposo* (é), de *Gerineldo* (í-o), de *Gerineldo y La condesita* (í-o, á), de *Delgadina* (á-a), de *Silvana* (í-a), de *Conde niño* (á), de *Albaniña* (ó), de *El*

¹²²⁵ A partir de ahora, cuando hagamos mención de capítulos o apartados sin especificar la obra a la que pertenecen, nos estaremos refiriendo a los de esta tesis doctoral.

¹²²⁶ Véase VI.27.7.

¹²²⁷ Para las dudas que plantea su posible tradicionalidad, véase el capítulo VI.22.

quintado+La aparición de la enamorada (é-a), de Me casó mi madre (í-a), de La muerte del príncipe don Juan (á-a)+No me entierren en sagrado (á-o), de ¿Dónde vas, Alfonso XII? (polias.), de Don Gato (á-o), de Hilo de oro (é), de Santa Catalina (á-a), de Marinero al agua (á-a), de Santa Catalina+Marinero al agua (á-a), de Mambrú (á), de Monja por fuerza (é-o), de La nuera ociosa (polias.), de Polonia y la muerte del galán (polias.), de Congoja de la Virgen en Belén (í-a), de La Virgen y el ciego (é), de Madre, a la puerta hay un niño (polias.) y de El rastro divino (á-o).

Con cinco de ellos, que hemos seleccionado por su pertinencia y especial relevancia (v. el epígrafe VIII.2), los de *Delgadina*, *Las señas del esposo*, *Conde niño*, *Gerineldo* y el tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, hemos llevado a cabo un estudio comparativo específico para corroborar que incluso temas existentes en ambos corpus no compartirían una misma geografía folclórica, sino que constituirían subtipos de ámbito geográfico nacional con identidad propia, como recapitularemos acto seguido en el punto II.

II) Las versiones quisqueyanas del tema de *Gerineldo* constituyen sin duda el mejor y más evidente ejemplo de estos subtipos nacionales específicos con identidad propia, ya que los textos dominicanos pertenecen en su totalidad a un arquetipo sin antecedentes peninsulares y privativo de la República Dominicana –descrito por Diego Catalán y Jesús Antonio Cid¹²²⁸ y al que hemos denominado “quisqueyano”– en el que la vulgata española del tema lleva como remate final un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto* y *Conde niño*. Este arquetipo del tema de *Gerineldo*, exclusivo de la República Dominicana, no solo difiere de las versiones cubanas¹²²⁹, sino del resto de las documentadas en las otras subtradiciones panhispánicas; se revela por ello como sumamente esclarecedor para defender la conclusión inferida de nuestro análisis: la existencia de geografías folclóricas diferenciadas y con identidades nacionales propias tanto para el romancero dominicano como para el cubano, tal como desde el principio se apuntaba con la comparación de ambos corpus en su conjunto.

¹²²⁸ *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, VII *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ob. cit., pp. 234-239.

¹²²⁹ Remitimos al apartado VIII.7 para todo lo relativo al tema de *Gerineldo*.

Respecto al tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, tampoco las versiones cubanas y dominicanas comparten una misma geografía folclórica e, igual que ocurre con las del romance de *Gerineldo*, se encuadran en regiones diferentes (v. VIII.8). Los cuatro textos cubanos documentados del tema doble son muy diferentes entre sí: un texto anómalo, una versión viajera, y otras dos más, una de la mitad occidental y otra de la oriental, ambas con suficientes variantes como para considerarlas no pertenecientes a un mismo subtipo (siguiendo la tendencia, que ya hemos observado en el análisis de las versiones cubanas de otros romances, a una distinción entre dos subregiones cubanas diferenciadas). Y si los textos cubanos son muy distintos entre sí, lo son también si los comparamos con las versiones dominicanas, que además formalmente se distinguen por su tendencia formal a la prosificación.

El estudio comparativo de los corpus cubano y dominicano de los otros romances cotejados abunda en dicha tesis (con la excepción del tema de *Conde niño*, v. VIII.6.7 y VIII.6.8). Por lo que respecta al romance de *Las señas del esposo*, en ambos repertorios, aun cuando compartan rasgos en común, son también mayores las diferencias que las similitudes (v. VIII.5): los textos dominicanos comparten una rima uniforme (é) en prácticamente todo el corpus, patrón que no es el dominante en Cuba, donde hay mayor variedad (en algo más de la mitad de las versiones la rima predominante en é se combina con versos rimados en á, incluso con textos singulares en los que la rima es é-a+é, de la cual contamos con muy pocos ejemplos más en Hispanoamérica, v. VIII.5.3); si la autoidentificación final del marido es un rasgo característico de la mayoría de los textos dominicanos del romance de *Las señas del esposo*, en el corpus cubano son mayoritarias las versiones sin autoidentificación final (si bien con matices geográficos, v. VIII.5.2); si en el corpus quisqueyano el paso victorioso de la prueba por parte de la esposa es abrumadoramente mayoritario (en más de un ochenta por ciento de versiones la mujer, al ser informada de la presunta muerte del marido, declara su propósito de ingresar en un convento), en el corpus cubano el porcentaje se reduce a poco más del cincuenta por ciento (si bien, así mismo existe una distinción geográfica relevante, v. VIII.5.3); si en el corpus dominicano conocemos una única versión del subtipo en el que el tema del romance deja de ser la fidelidad ejemplar, transformándose en el tópico de la liviandad femenina (solución que se antojaría como algo realmente

excepcional para la comunidad de portadores quisqueyanos), en el cubano, en cambio, aparece en más del diez por ciento de los textos (v. VIII.5.2 y VIII.5.3); el reparto de los hijos (v. VIII.5.3), uno de los motivos más característicos del romance, aparece solo en la mitad de las versiones dominicanas, mientras que en Cuba aparece en la práctica totalidad del corpus –constituyendo uno de los rasgos distintivos más característicos de las versiones cubanas– sin distinción entre provincias orientales y occidentales (sin embargo, no hay en el corpus cubano versiones con una de las variantes presentes en el dominicano: que la hija menor sea la ofrecida en matrimonio en vez de la madre); en una gran mayoría de versiones cubanas, la suerte del reparto para la hija menor es la de cuidar a la madre en su vejez, mientras que en el dominicano solo encontramos dicha solución en un porcentaje muy reducido (v. VIII.5.3); existe en el corpus dominicano un elemento discursivo privativo de las versiones quisqueyanas, el modelo de *incipit* que comienza con “Caballero jerezano”, “Jerezano, Jerezano” u “Oiga amigo jerezano”; un exordio *sui generis* desconocido en el resto del corpus pan-hispánico del tema, incluido el cubano (v. VIII.5.1); en el corpus dominicano no hay versiones trucas del romance cuyo brusco desenlace sea la información de la muerte del cónyuge, mientras que en el cubano contamos con tres de estas versiones trucas, que finalizan con la escueta noticia de la muerte del marido y en las que no hay reacción alguna de la esposa ni tampoco autoidentificación final del esposo; por último, si, en el segmento narrativo donde se detallan las circunstancias de la muerte del marido, un tercio de las versiones dominicanas contiene los arcaísmos que Menéndez Pidal identificaba como rasgos conservadores del texto del romance primitivo (algunos de los cuales estaban presentes o podían intuirse en el pliego publicado en 1605 por Juan de Ribera), en las cubanas este porcentaje se reduce a tan solo el diez por ciento de los textos (si bien uno de ellos contiene uno de los arcaísmos menos habituales del pliego, el motivo de la infidelidad y los celos con los que el caballero trata de embaucar y enredar a la esposa, desconocido en el corpus dominicano), siendo la fórmula mayoritaria en Cuba la que Pidal consideraba propia de versiones más modernizadas (la que sitúa el lugar del óbito en un café), que, en cambio, no encontramos en ninguno de los textos dominicanos.

También en el romance de *Delgadina* los corpus cubano y quisqueyano presentan considerables diferencias (v. todo el capítulo VIII y, especialmente, los epígrafes VIII.4.11 y VIII.4.12) que hemos compendiado sumariamente en quince puntos (v. VIII.4.12). El corpus dominicano, frente al cubano, es menos numeroso y más uniforme. Los ocho textos quisqueyanos constituyen un único subtipo cuyas variantes son básicamente discursivas. El cubano, con cuarenta y cinco versiones, está en cambio al menos constituido por tres subtipos, a los que hemos denominado respectivamente “oriental”, “insular” y “censurado” (v. el capítulo VIII, y particularmente el epígrafe VIII.4.11). Si el subtipo cubano “insular” presenta ciertas coincidencias con el “dominicano”, el “censurado” y, sobre todo, el “oriental” se apartan notoriamente de las versiones quisqueyanas. A diferencia del corpus cubano, no existen textos dominicanos en los que las referencias al incesto hayan sido censuradas por parte de la comunidad transmisora operando un mecanismo de “eufemismo por elipsis”.

A la diferenciación de dichos subtipos habría que añadir otros rasgos distintivos: en el corpus dominicano *Delgadina* recibe mayoritariamente insultos y muestras de agresividad por parte de sus familiares, mientras que en el cubano predominan las demostraciones de afecto y complicidad hacia la joven, por más que finalmente los miembros de su familia encuentren vanas excusas para no socorrerla; en los textos quisqueyanos los datos acerca del lugar y condiciones del encierro de *Delgadina* son lacónicos, mientras que en los cubanos habitualmente se recrean con una gran riqueza de imágenes poéticas; en los requerimientos que el padre hace a *Delgadina* para manifestarle sus deseos incestuosos, en las versiones dominicanas no hay formalmente diálogo o estilo directo, que sí encontramos en algunos de los textos cubanos; en la práctica totalidad de los textos dominicanos se informa concretamente acerca de la situación u ocupaciones en que se encuentran familiares y allegados cuando *Delgadina* les solcita su auxilio y, en cambio, en la gran mayoría de los cubanos no se da información alguna; en las versiones quisqueyanas los metales nobles y objetos suntuarios establecen una relación antagónica con el vidrio y cristal transparentes en los que se sirve el agua de “la perdición” de *Delgadina* (en un puzzle de correspondencias simbólicas en el que los segundos se asocian a la pureza y virtud virginal y los primeros a la corrupción, el vicio y la lujuria, cuyo exponente más aberrante sería el incesto), mientras que en las

cubanas dichos elementos no solo dejan de ser antagónicos, sino que se asocian y complementan para crear un puzle de correspondencias distinto, en el que se camuflaría simbólicamente la naturaleza del crimen incestuoso para que pareciera menos aberrante. Con el fin de no incurrir en reiteraciones tediosas, remitimos al epígrafe VIII.4.12 para el resto de rasgos distintivos que nos han llevado a diferenciar la geografía folclórica de las versiones cubanas y quisqueyanas del romance de *Delgadina*.

III) Por último creo también necesario señalar que en un porcentaje significativo de los romances quisqueyanos aparecen partes rimadas y partes prosificadas, especialmente en aquellas versiones recogidas en el siglo XXI, lo que apuntaría a una posible tendencia hacia la prosificación del género en la República Dominicana. En cambio en el corpus cubano los textos con secuencias prosificadas suponen un porcentaje muy reducido, incluso en las encuestas llevadas a cabo en el presente siglo.

VIII.10. LA SINGULARIDAD DEL ROMANCERO DEL ORIENTE CUBANO COMO ÁREA DIFERENCIADA DE GEOGRAFÍA FOLCLÓRICA.

Otra conclusión que se infiere del estudio romancístico llevado a cabo es la existencia de un romancero particular del oriente cubano con identidad propia. Así, hemos de distinguir dos subregiones cubanas diferenciadas: una específica oriental y otra con un núcleo occidental, pero de ámbito insular, que se ha expandido a lo largo de la geografía del país. Por tanto, no solo los romanceros de República Dominicana y de Cuba no formarían parte de una geografía folclórica común, sino que en el cubano se distinguiría un romancero de la zona oriental con características propias, distinto del de la zona occidental (que por su parte habría gozado de la suficiente fortuna entre los transmisores tradicionales como para que parte de sus rasgos se expandiese por las provincias del este de Cuba). Podríamos hacer un paralelismo con el romancero peninsular, en el que se distingue una zona noroeste con rasgos diferenciados del resto de áreas, que habría resistido el impulso invasor de las versiones meridionales de España; algo similar se observaría en el este de Cuba respecto a un romancero específico de la zona occidental (cuya influencia y presencia se notarían no obstante en las provincias orientales de la

isla). Hay que destacar además que este romancero oriental de Cuba difiere notablemente, aun más que el occidental, del romancero quisqueyano, aunque geográficamente República Dominicana esté más próxima a las provincias del este de Cuba que a las occidentales. Buena prueba de ello es el hecho de que la gran mayoría de los temas romancísticos recogidos únicamente en las provincias orientales no hayan sido documentados en República Dominicana.

La singularidad del romancero del oriente cubano respecto al de las provincias occidentales no solo se observa en la presencia privativa de ciertos temas, sino también en los rasgos distintivos de las versiones de aquellos que comparte con el resto de la isla.

En cuanto a los romances que se han recogido únicamente en las provincias orientales de Cuba destaca sobre el resto el de *La hermana cautiva*, no documentado en las provincias occidentales cubanas (salvo una versión procedente de Pinar del Río –recogida en las encuestas llevadas a cabo para elaborar el *Atlas de la cultura popular cubana*– que Maximiano Trapero y Martha Esquenazi consideraron acertadamente como una versión viajera¹²³⁰) ni tampoco en República Dominicana. De la fortuna que goza el tema de *La hermana cautiva* en la provincias orientales, no hay prueba más convincente que las treinta y cinco versiones documentadas, que lo convierten en el segundo romance más difundido tras el de *Las señas del esposo*, por encima incluso de romances tan habituales en la tradición oral hispanoamericana como los de *Delgadina*, *Albaniña* o *Hilo de oro*. La presencia tan extendida del tema de *La hermana cautiva* en el romancero del oriente cubano es una evidencia notoria de su singularidad, pues contrasta con la escasez de versiones del mismo en la tradición oral de los países del resto del continente: Mercedes Díaz Roig solo informa de once textos más hallados en otros cinco países¹²³¹ (el corpus del tema en el oriente cubano triplicaría la suma de todos ellos).

Y es que esta singularidad del romancero oriental de Cuba no se circunscribe únicamente al ámbito geográfico de la mayor de las Antillas, pues su tradición oral guarda varias joyas romancísticas que lo convierten en

¹²³⁰ Véase Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, *Romancero tradicional y general de Cuba*, ob. cit., pp. 197-199. Habría también que mencionar los versos finales del romance que rematan la versión del tema de *La infantina+El caballero burlado* (RTGC 6.1) recogida en Ciego de Ávila, *ibid.*, pp. 93-95.

¹²³¹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, ob. cit., pp. 150-156. Hay que notar no obstante que los datos del trabajo de Díaz Roig son de hace casi veinticinco años.

excepcional dentro de la América hispana: una de ellas es la versión del tema de *Casada de lejas tierras*, la única documentada en toda Hispanoamérica, recogida en mis encuestas de campo del año 2001 en el municipio de Baracoa. Excepcionales son así mismo los dos textos del romance de *La mala suegra*, recogidos ambos también en la parte oriental e igualmente los únicos que conocemos en Hispanoamérica. El oriente cubano sería significativamente la única comarca en la América hispana en la que se documentarían estos dos temas de asunto relacionado, en los que se plantea el conflicto familiar entre mujeres desposadas y su nueva parentela conyugal femenina, sobre todo el de suegras y nueras, con efectos devastadores para estas últimas, detrás de lo cual parece hallarse la “funcionalidad romancística” de advertir de los inconvenientes y peligros de casarse fuera del terruño natal.

Algo similar sucede con las versiones cubanas de dos romances picarescos con un clérigo como protagonista, el de *La molinera y el cura* y el de *El cura pide chocolate*: los dos textos cubanos documentados de cada uno de ambos, los cuatro recogidos en oriente, son los únicos conocidos hasta la fecha en la tradición oral de la América hispana. Lo mismo ocurre con las dos versiones recogidas en oriente del romance tradicional de origen vulgar de *Madre, Francisco no viene*, asimismo únicas en el corpus romancístico hispanoamericano.

Aunque en el corpus romancístico de las provincias occidentales cubanas encontremos también alguna joya (como la única versión hispanoamericana documentada del tema de *La infantina+El caballero burlado* con el desenlace de *La hermana cautiva*), estas no tienen parangón con las que atesora el del oriente cubano, sin lugar a dudas, uno de los repertorios de mayor riqueza y más valiosos de Hispanoamérica.

Volvamos de nuevo a otros temas que, como el de *La hermana cautiva*, han sido documentados en el continente americano, y que forman parte solo del corpus oriental de romances cubanos y no del occidental. Del oriente cubano procede también la única versión cubana del romance de *El quintado+La aparición de la enamorada*, del que solo se conoce otra versión hispanoamericana, precisamente de República Dominicana. Asimismo, la única versión recogida en Cuba del romance de *La dama y el pastor* proviene de la provincia oriental de Camagüey. También el tema sacro de *La Virgen y el ciego*

ha sido solamente documentado en la zona oriental y no se conocen versiones cubanas de las provincias occidentales. En cambio, del tema de *La infantina+El caballero burlado* (con el desenlace de *La hermana cautiva*), así como de los romances religiosos de *Las cinco llagas+El rastro divino*, de *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* y de *Nochebuena* solo se conocen versiones de las provincias occidentales; los únicos versos cubanos del romance de *Silvana* (que se continúan con los del de *Delgadina*) provienen igualmente de la zona occidental.

Una nueva oposición entre los corpus oriental y occidental de Cuba se observa en temas en los que suelen yustaponerse dos romances. El tema de *Santa Catalina* no se encuentra en las provincias orientales de forma autónoma e independiente, como sí se halla en las occidentales, sino siempre seguido por el romance de *Marinero al agua*. Tampoco hay versiones autónomas en oriente del romance de *Gerineldo*, como existen en las provincias occidentales. Los únicos versos del tema de *Gerineldo* recogidos en las orientales corresponden a una versión del tema doble de *Gerineldo y La condesita* (v. VIII.7 y VIII.8).

Pero, como ya se ha mencionado *supra*, la singularidad específica del romancero del oriente cubano respecto al de las provincias occidentales no se observa únicamente en la presencia privativa de ciertos temas, sino también en rasgos distintivos de las versiones de romances documentados en ambas áreas geográficas. Sin duda el mejor ejemplo lo constituye el romance de *Delgadina*, del cual, como se ha desarrollado extensa y pormenorizadamente en el apartado VIII.4, existe un subtipo diferenciado privativo de la mitad oriental de la isla, al que hemos denominado “subtipo oriental”; para los rasgos distintivos que le diferencian del otro al que hemos denominado “insular”, y con el fin de no pecar de reiterativos, remitimos al epígrafe VIII.4.13, donde fueron recapitulados sumariamente. Igualmente nos atenemos a lo referido en el epígrafe VIII.5.4 para las características específicas que diferencian los textos orientales y occidentales del tema de *Las señas del esposo*, así como a los apartados VIII.8.3 y VIII.8.4 para las que distinguen las versiones orientales y occidentales del tema doble de *Gerineldo y La condesita*. Para el resto de temas, remitimos a los abundantes comentarios de cada uno de ellos contenidos en los capítulos VI, VII y VIII.

IX. CONCLUSIONES

I) Como conjeturaban atinadamente hace más de cuarenta años Samuel G. Armistead y Diego Catalán durante el *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*¹²³², la realización de encuestas sistemáticas en áreas no exploradas de Hispanoamérica, trabajo prioritario que resta todavía por hacer en gran parte de la geografía del Nuevo Mundo, ha de deparar sorpresas que justificarían con creces el arduo trabajo que dichas encuestas sistemáticas requiere. Buena muestra de ello es esta tesis doctoral: sirvan de ejemplo los excelentes resultados de la investigación de campo que lleve a cabo en el municipio cubano de Baracoa y en otros aledaños de la provincia de Guantánamo (incluyendo los de otras provincias limítrofes), en la que pude documentar la presencia del romance de *Casada de lejas tierras* por primera vez en la tradición oral de la América hispana; igualmente, este tesis ha revelado la pervivencia en Cuba y en República Dominicana de casi una decena de temas inéditos hasta la fecha (los de *Silvana* y media decena más de romances religiosos en República Dominicana, así como el de *El quintado*+*La aparición de la enamorada* o el de *Bernal Francés* en Cuba). Por ello, una de las conclusiones más evidentes de este trabajo doctoral es la de la utilidad de seguir llevando a cabo investigaciones sistemáticas de campo en los países de Hispanoamérica. Viene al caso recordar que de naciones como Honduras no se conocen todavía romances de tradición oral publicados y que de otras, como Bolivia, Ecuador, Panamá o El Salvador, apenas se tienen escuetas noticias e informaciones muy limitadas. Por lo que respecta a la República Dominicana, no existen todavía versiones de romances tradicionales documentadas en más de la mitad de las provincias: Pedernales, Independencia, Elías Piña, Dajabón, Montecristi, Valverde, Santiago Rodríguez, Baoruco, Hermanas Mirabel, Monseñor Nouel, Peravia, San Cristobal, Sánchez Ramírez, María Trinidad Sánchez, San Pedro de Macorís y La Romana; mientras que de las provincias de La Altagracia, de Samaná, de Monte Plata, de Hato Mator y de Barahona poseemos únicamente un texto, y de las de El Seibo, San José de Ocoa y La Vega, tan solo dos. Por tanto, queda asimismo

¹²³² Samuel G. Armistead, "La exploración del Romancero. Coloquio", en *El romancero en la tradición oral moderna. 1º Coloquio Internacional*, ob. cit., pp. 148-149.

pendiente todavía la realización de una investigación de campo sistemática a lo largo de la geografía quisqueyana, cuyo punto de partida habrían de ser fundamentalmente las encuestas llevadas a cabo por Edna Garrido y sus colaboradores, así como las que se aportan en esta tesis doctoral.

II) Algo similar podemos decir respecto a la investigación bibliográfica, como igualmente proponían Armistead y Catalán en ese *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*¹²³³ celebrado en Madrid, haciendo hincapié en la necesidad para cada uno de los países de unificar la bibliografía dispersa y de buscar en publicaciones locales de poca difusión las versiones de romances que se hubieran editado puntualmente sin que de ellas hubieran tenido conocimiento los especialistas. Este trabajo bibliográfico resulta fundamental y necesario, como así mismo esta tesis doctoral ha puesto de manifiesto: la actualización y puesta al día de la bibliografía hispanoamericana llevada a cabo ha aumentado significativamente el número de entradas bibliográficas (aun con el necesario expurgo de las no pertinentes) que hasta ahora podían encontrarse en los manuales al respecto, enmendando algunos yerros que se habían generalizado incluso entre los mismos especialistas, como los que atañían a la bibliografía sobre el romancero de tradición oral moderna en Ecuador o a los introducidos en descuidadas reediciones de *El romance en Cuba* de Carolina Poncet; así mismo la búsqueda en publicaciones locales de escasa difusión –en general en toda Hispanoamérica, pero especialmente en Cuba y en República Dominicana– nos ha permitido sacar a la luz versiones de romances (o noticias de los mismos) desconocidas para la gran mayoría de los expertos: como ejemplos, valgan en República Dominicana el folleto *Aporte a la investigación del Folk-lore en Santo Domingo: el rosario*¹²³⁴, el libro *Del Folk-lore Musical Dominicano*¹²³⁵, el estudio *Folklore de la República Dominicana*¹²³⁶ o las investigaciones de Manuel Rueda para el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la UNPHU¹²³⁷; y en Cuba, los de la

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ Sebastián Emilio Valverde, *Aportación a la investigación del Folk-lore en Santo Domingo: el rosario*, ob. cit.

¹²³⁵ Julio Arzeno, *Folk-lore Musical Dominicano*, ob. cit.

¹²³⁶ Juan Arteaga, *Folklore de la República Dominicana*, Ciudad Trujillo, ¿1957?; v. el apartado IV.7 de esta tesis doctoral.

¹²³⁷ Véase el capítulo IV.8.

publicación *Oriente folklórico*¹²³⁸ o el de la monografía *El cancionero infantil de Hispanoamérica*¹²³⁹.

III) La riqueza y vitalidad de la tradición oral de Cuba, República Dominicana y de la práctica totalidad del resto de países de Hispanoamérica hacen del todo innecesaria una práctica habitual de gran número de investigadores del romancero de tradición oral moderna en sus trabajos de campo: la de engrosar sus encuestas en la América hispana con textos no tradicionales, temas híbridos o canciones narrativas afines pero que no pertenecen al género, a menudo para maquillar pobres resultados que no se corresponderían con las expectativas iniciales de la investigación de campo. Este trabajo doctoral corrobora lo que apuntara Menéndez Pidal hace casi ochenta años, “que no falta tradición romancística sino los que la sepan buscar”¹²⁴⁰. Para llevar a cabo cualquier estudio serio del romancero de tradición oral moderna en Hispanoamérica es obligado utilizar el mismo riguroso criterio que se emplearía respecto a la delimitación del género en cualquiera de las otras subtradiciones del romancero pan-hispánico. De no ser así, se infravaloraría, a priori e injustamente, el corpus romancístico hispanoamericano; criterio a todas luces acientífico, además de resultar innecesario por el volumen del corpus textual, y asimismo contraproducente, pues se corre el riesgo de incluir en el género temas cuya mediocridad esté reñida con la excelencia poética del mismo.

IV) La vitalidad del género en la tradición oral dominicana en el siglo XXI se ha puesto de manifiesto con esta investigación doctoral: la colección de romances recogida en las encuestas de campo que he llevado a cabo ha aportado más de medio centenar de nuevos textos, lo que la convierte en la segunda más importante de las conocidas hasta ahora, solo superada por la que Edna Garrido acopió en su fecunda vida de investigadora. De los tres centenares y medio de personas preguntadas, casi un tercio, o afirmaron conocer fragmentos de temas romancísticos, o al menos fueron capaces de

¹²³⁸ Ramón Martínez Martínez, *Oriente Folklórico. Glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones nuestras, villancicos, etc. Coleccionados de 1872 a 1930 por Ramón Martínez Martínez*, ob. cit.

¹²³⁹ Ana Margarita Aguilera, *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, ob. cit.

¹²⁴⁰ Ramón Menéndez Pidal, “Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia”, ob.cit., p. 25.

reconocer los *incipit* del manual personal de encuesta que había elaborado a partir de las versiones conocidas anteriormente. Bien es cierto que estas cifras podrían ser un tanto engañosas, pues, dada mi experiencia como colector, habría existido una selección intuitiva previa de las personas entrevistadas que probablemente habría terminado revelándose como bastante certera. Si bien sería falso creer que un tercio de los dominicanos son capaces de recitar un fragmento de un romance tradicional, si exceptuamos el de *Mambrú* o el de *Monja por fuerza* (que probablemente conozcan un porcentaje aún mayor al formar parte obligada, todavía hoy, de los juegos infantiles), sí podríamos en cambio dar por bueno este tanto por ciento si redujéramos el ámbito de la afirmación a los mayores de 60 años, al menos en las localidades de las provincias de Ocoa, Santiago, Puerto Plata y Espaillat donde llevé a cabo mi investigación de campo (en ellas incluso el porcentaje podría ser superior y acercarse a la mitad de la población que ya ha superado la sesentena). La pervivencia de la tradición romancística en núcleos familiares como el formado por Lorenza Rodríguez Mateo, Lidia Ramírez Soto y Nuri Soto Ramírez en San José de Ocoa no solo evidencia la vitalidad del género, sino que además esa cadena tradicional, todavía viva y cuya continuidad se proyecta en las generaciones más jóvenes, hace albergar fundadas esperanzas de que las voces del romancero permanezcan vivas en República Dominicana al menos durante la primera mitad del siglo XXI. Así mismo, dicha familia podría servir de ejemplo como acicate para futuras encuestas que acerquen a estudiosos del folclore y la literatura oral a otros núcleos familiares portadores de una tradición guardada celosamente desde hace siglos y que aún permanecería desconocida para la investigación científica.

V) El corpus documentado de versiones dominicanas de la tradición oral moderna consta de un centenar y medio de textos romancísticos correspondientes a treinta y un temas: *La muerte ocultada*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana*, *Conde niño*, *Blancaflor y Filomena*, *Albaniña*, *El quintado*+*La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan*+*No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina*+*Marinero al agua*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Polonia y la muerte del galán*, *La Virgen y el ciego*, *Congoja de la*

Virgen en Belén, El rastro divino, El rastro divino+Las tres Marías, En el monte murió Cristo, Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino, Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo y Madre, a la puerta hay un niño. Un caso especial sería el del romance de *Ricofranco*, cuya pervivencia en la tradición oral dominicana solo ha sido constatada a través de varios fragmentos, pero del que no se ha recogido ninguna versión completa.

VI) Dejando aparte los temas de *Mambrú* y de *Monja por fuerza*, omnipresentes con versiones ritualizadas en el repertorio infantil, el tema de *Las señas del esposo*, con veinticinco versiones documentadas, es el que goza de mayor fortuna en la tradición dominicana, coincidiendo en ello con la del resto de las Antillas de habla hispana y también con la casi totalidad de tradiciones nacionales hispanoamericanas. También es abundante en la tradición oral dominicana el tema de *Gerineldo*, con diez textos documentados, un elevado número teniendo en cuenta la escasa presencia del romance en Hispanoamérica; además de por el número, este tema cobra importancia en el romancero dominicano por la variedad y singularidad de los textos: en primer lugar, porque no hay versiones quisqueyanas del tema autónomo, sin transvase de versos de otros romances o motivos, o sin la presencia de secuencias de intriga de otros temas folclóricos; en segundo lugar, porque en el corpus dominicano hallamos seis textos de un arquetipo exclusivo de la República Dominicana en el que el romance de *Gerineldo* se remata en su final con un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto y Conde niño*; y, en tercer lugar, por los textos mayoritariamente prosificados, muy diferente de los tipos conocidos, con versos residuales del tema de *Gerineldo* y transvase de elementos de cuentos folclóricos.

VII) Precisamente uno de los aspectos más llamativos de la tradición dominicana es la tendencia que se observa hacia la prosificación de algunos temas romancísticos. Todos los textos del romance de *Gerineldo* que pude recoger en el siglo XXI presentaban en mayor o menor medida partes del tema prosificadas, igual que el único texto recolectado del de *Silvana* y uno de los de *Delgadina*. Las partes del romance que tienden a prosificarse son aquellas no dialogadas en las que, en los arquetipos habituales, la voz narrativa conduce el progreso de la trama. Los versos que se conservan intercalados en estas narraciones de tema romancístico con forma de cuento corresponden siempre

a los diálogos de los protagonistas. La tendencia hacia la prosificación de los temas de *Gerineldo* y de *Delgadina* también se había documentado en Cuba desde las primeras investigaciones de campo, pues José María Chacón y Carlos A. Castellanos lo destacaron en el primer cuarto del siglo XX como característica particular de las versiones cubanas de dichos temas. Ahora bien, a diferencia de República Dominicana, en el corpus cubano los textos con secuencias prosificadas suponen un porcentaje muy reducido, incluso en las encuestas llevadas a cabo en el presente siglo. No obstante, convendría tener en cuenta en futuras investigaciones dicha tendencia hacia la prosificación, pues podría darnos pistas reveladoras de cómo y por dónde podría evolucionar el género romancero en este siglo XXI.

VIII) La joya de los romances de la tradición oral dominicana es la versión de *La muerte ocultada*, excepcional por ser la única del tema conocida en la América hispana (circunstancia que, hasta la presentación de esta tesis doctoral, compartiría también con la versión quisqueyana de *El quintado+La aparición de la enamorada*, a la que ahora hay que añadir una versión cubana recogida en mis investigaciones de campo en el municipio de Baracoa). Excepcional es también la versión dominicana del romance de *Silvana* que colecté en mi encuesta de 2003 en San José de Ocoa, única del corpus dominicano, pues hasta ahora de él solo se conocían en Hispanoamérica una versión cubana (continuada por el tema de *Delgadina*) y algunos textos fragmentarios procedentes de Puerto Rico. Del resto de romances novelescos sobresale por el número de versiones (el segundo tras el de *Las señas del esposo*) el de *Delgadina*, con ocho textos (compartiendo la característica común a toda Hispanoamérica de ser uno de los temas más extendidos en la tradición oral). Completan el corpus de romances novelescos dominicanos los temas de *Blancaflor y Filomena* y de *Conde niño*, ambos con dos versiones, y el de *Albaniña*, con cinco versiones (el más numeroso de los novelescos tras el de *Las señas del esposo*, el de *Delgadina* y el de *Gerineldo* en sus diversos textos). Cinco son igualmente los textos dominicanos del curioso y singular romance de la subtradición del Caribe, que comparten Cuba y República Dominicana, en el que pervive la memoria del tema de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado*. En ellos se han perdido las referencias áulicas, el protagonista es un niño anónimo y lo

único que pervive del romance de *La muerte del príncipe don Juan* es la consulta y el pronóstico médico, así como el dato revelador en tres de los textos acerca de que los médicos serían de los mejores de España.

IX) Hay que destacar en el romancero dominicano la vitalidad de los romances de tema religioso, que perviven muy presentes en la tradición oral de este siglo XXI (prueba de la influencia que actualmente siguen ejerciendo tanto el catolicismo como la jerarquía eclesiástica en todos los aspectos de la vida del país). En el corpus dominicano encontramos seis versiones del romance de *La Virgen y el ciego*, cinco del de *Madre, a la puerta hay un niño*, cuatro del de *Congoja de la Virgen en Belén*, tres del de *El rastro divino* con el motivo de *Las tres Marías*, dos del de *En el monte murió Cristo* y dos también del de *El rastro divino*, uno de ellos con asonancia en á-a, y, finalmente, uno del tema de *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino* y otro del de *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo*.

X) Si bien hay un número significativo de temas y textos en el corpus dominicano que no forman parte del romancero infantil, las versiones propias de dicho repertorio son mayoría porcentual en el romancero de tradición oral moderna de República Dominicana. Además de los temas de *Mambrú*, de *Las señas del esposo* (cuyo corpus comparte textos del repertorio infantil con otros, la mayoría, exclusivos del folclore de los adultos) o de *Monja por fuerza*, en el romancero infantil dominicano se documentan versiones de los temas de *Hilo de oro*, de *Don Gato*, de *Santa Catalina*, de *Marinero al agua*, de *Santa Catalina+Marinero al agua*, de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, de *Me casó mi madre* y de *La nuera ociosa*. También una parte de las versiones de los temas de *Conde niño*, de *La Virgen y el ciego*, de *Madre, a la puerta hay un niño*, de *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, o la única dominicana del romance de *El quintado+La aparición de la enamorada*, formarían también parte del repertorio infantil.

XI) Esta investigación doctoral ha puesto así mismo de manifiesto la vitalidad del romancero de tradición oral moderna en Cuba en este siglo XXI, con mayor pujanza incluso que en la República Dominicana, corroborando los datos de las encuestas realizadas en el último cuarto del siglo XX para la elaboración del *Atlas de la Cultura Popular Cubana* y las llevadas a cabo de forma individual por Maximiano Trapero. La colección de romances que se

aporta en esta tesis doctoral, la más copiosa y representativa hasta la fecha del romancero de tradición oral de las provincias orientales de Cuba, evidencia de forma significativa la vitalidad especial de la que goza el romancero en la isla caribeña, especialmente en el oriente cubano, donde todavía en pleno siglo XXI se pueden documentar temas desconocidos hasta el presente en Hispanoamérica, como el de *Casada de lejas tierras*; un dato objetivo que refuerza nuestra conclusión acerca de la utilidad de seguir llevando a cabo investigaciones sistemáticas de campo en los países de Hispanoamérica, en general, y en las provincias orientales de Cuba en particular, especialmente en la de Las Tunas, de la que conocemos un escaso número de encuestas y, consecuentemente, de textos romancísticos. Pese a que el romancero cubano sea probablemente el más y mejor investigado de Hispanoamérica, queda todavía en Cuba bastante trabajo por hacer y, sin duda, nuevos trabajos de campo nos gratificarían con valiosos descubrimientos.

XII) El corpus de versiones cubanas de la tradición oral moderna documentado hasta la fecha consta de alrededor de ochocientos textos romancísticos correspondientes a cuarenta y dos temas: *Casada de lejas tierras*, *La mala suegra*, *La dama y el pastor*, *Roncesvalles*¹²⁴¹, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana+Delgadina*, *Conde niño*, *El marinero raptor*, *Albaniña*, *La hermana cautiva*, *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Ricofranco*, *Santa Iria*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Los tres alpinos*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Madre*, *Francisco no viene*, *Polonia y la muerte del galán*, *La molinera y el cura*, *El cura pide chocolate*, *Nochebuena*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *La Virgen y el ciego*, *Madre*, *a la puerta hay un niño*, *La Virgen vestida de colorado*, *El rastro divino*, *Las cinco llagas+El rastro divino*, *Allá en el monte Calvario+El rastro divino y ¿Cómo no cantáis la bella?*, *a lo divino*. Además, del tema de *Bernal Francés* se ha documentado una relación en

¹²⁴¹ Para las dudas que plantea su posible tradicionalidad, véase el capítulo VI.22.

prosa de su *fábula* por parte de una joven que lo había oído cantar, pero que, tras reconocer el *incipit*, no había sido capaz de recordar ningún otro verso más.

XIII) La particularidad más notoria de la tradición romancística cubana, y que ninguno de los especialistas había observado hasta ahora, es la singularidad de la existencia de un romancero particular del oriente cubano con identidad propia. Habríamos de distinguir por tanto dos subregiones cubanas diferenciadas: una específica oriental y otra con un núcleo occidental, pero de ámbito insular, que se ha expandido a lo largo de la geografía de la isla caribeña. Desde una perspectiva analítica y funcional, podríamos hablar de una zona oriental y otra occidental en Cuba, con criterios similares a los que utilizamos para dividir la geografía folclórica del romancero peninsular, en el que se distinguen (según el criterio comunmente aceptado por la gran mayoría de especialistas) una zona noroeste con rasgos diferentes del resto de áreas, que habría resistido el impulso invasor de las versiones meridionales españolas, que se han extendido al este y al centro de nuestro país. Un paralelismo en el que la zona oriental cubana equivaldría a la noroeste peninsular y la occidental cubana a la región sur española. La singularidad del romancero del oriente cubano respecto al de las provincias occidentales no solo se observa en la presencia privativa de ciertos temas, sino también en los rasgos distintivos de las versiones de aquellos que comparte con el resto de la isla.

XIV) El tema de *Las señas del esposo*, con más de un centenar de versiones documentadas, es el que goza de mayor fortuna en la tradición oral cubana, superior incluso a temas del repertorio infantil tan habituales como los de *Mambrú* o de *Monja por fuerza*, que le seguirían por número de versiones en el corpus cubano (alrededor de cien y setenta, respectivamente). De otros dos romances comunes en el romancero infantil, los de *Hilo de oro* y de *Santa Catalina+Marinero al agua*, conocemos más de sesenta versiones cubanas, mientras que de los de *Ricofranco*, de *Polonia y la muerte del galán* y de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* contamos con una treintena de versiones de cada uno y del de *Don Gato*, veinteseis. De otro de los romances más extendidos en Hispanoamérica, del de *Delgadina*, se han documentado alrededor de cincuenta textos. La particularidad más destacada del tema de *Delgadina* en Cuba es la existencia de tres subtipos del romance: uno al que hemos denominado “subtipo oriental”, privativo de la mitad oriental de la isla y que es

predominante respecto a los otros en las provincias orientales; un segundo, al que hemos denominado “subtipo insular”, extendido geográficamente por toda la isla, mayoritario y dominante en la mitad occidental de Cuba y que convive con el anterior en la mitad oriental, donde es minoritario; y, por último, el tercero, al que hemos denominado “subtipo censurado” –menos abundante en cuanto a número de versiones y presente tanto en el oeste, como en el centro y el este de la isla– que sería el censurado durante la recreación tradicional, con el fin de eliminar todas las referencias al tabú del incesto. Otro tema que merece una mención especial en el repertorio cubano es el de *La hermana cautiva*, con treinta y cinco versiones documentadas, ya que la presencia del romance circunscrita al oriente de la isla es uno de los datos relevantes para plantear la división de la geografía folclórica cubana en dos regiones diferenciadas: la oriental y la occidental. Otros temas significativamente numerosos en el corpus cubano son los de *Conde niño* y de *Santa Iria*, con dieciocho textos, el de *Albaniña*, con catorce versiones, y el de *Los tres alpinos* (cuya presencia no es habitual en Hispanoamérica), con quince.

XV) La tradición oral cubana, y en especial la de oriente, guarda varias joyas romancísticas, como la versión del tema de *Casada de lejos tierras*, única documentada en Hispanoamérica, recogida en mis encuestas de campo del año 2001. Excepcionales son también las dos versiones cubanas del romance de *La mala suegra*, pues ambas, procedentes asimismo de la parte oriental, son igualmente las únicas documentadas en Hispanoamérica. Así, el oriente cubano sería la única comarca en la América hispana en que se documentan estos dos temas novelescos afines, en los que se plantea el conflicto familiar entre mujeres desposadas y las féminas de su nueva parentela conyugal, en especial el de suegras y nueras, con efectos funestos para estas últimas, detrás de lo cual parece hallarse la “funcionalidad romancística” de advertir de los peligros de casarse fuera del terruño natal. Otro tanto sucede con las versiones cubanas de dos romances picarescos con un clérigo como protagonista, el de *La molinera y el cura* y el de *El cura pide chocolate*: los dos textos cubanos documentados de cada uno de los mismos, los cuatro recogidos en oriente, son los únicos conocidos hasta la fecha en la tradición oral de la América hispana. Del mismo modo hay que destacar las dos versiones recogidas en oriente del romance tradicional de origen vulgar de

Madre, Francisco no viene, únicas también en el corpus hispanoamericano. Pero no solo las provincias orientales tienen la exclusividad de las versiones singulares: excepcional es también la versión de Ciego de Ávila con la yuxtaposición de los temas de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva* (con el añadido de que los dos primeros no han vuelto a ser documentados en Hispanoamérica).

XVI) Merecen igualmente especial mención en el corpus cubano: la versión que recogí en 2001 del tema de *El quintado+La aparición de la enamorada*, ya que hasta entonces solo se conocía otro texto en Hispanoamérica de procedencia dominicana; la del tema de Silvana, cuyo único texto cubano (continuado por versos del de *Delgadina*) delimita los confines del romance en Hispanoamérica al área antillana (pues el corpus hispanoamericano se reduce a dicho texto cubano, al dominicano que colectara en mi encuesta de 2003 en San José de Ocoa y a los cuatro textos fragmentarios documentados en Puerto Rico); la única versión cubana del romance más antiguo documentado, el de *La dama y el pastor*, procedente de la provincia oriental de Camagüey; los dos textos del de *Gerineldo*, en su forma autónoma, y los cuatro del tema doble de *Gerineldo y La condesita*; por último, la única versión en Cuba del tema de la subtradición del Caribe en el que pervive la memoria del romance de *La muerte del príncipe don Juan* unido a la fórmula discursiva de *No me entierren en sagrado* (con muchas semejanzas con las recogidas en República Dominicana).

XVII) Dejando aparte los temas de *Santa Iria, Santa Catalina, Marinero al agua y Santa Catalina+Marinero al agua* (cuyas versiones son en su gran mayoría parte del repertorio ritualizado infantil, por más que su *fábula* nos remita a episodios de vidas de santos e intervenciones milagrosas), en el romancero religioso cubano se han documentado casi dos docenas de textos correspondientes a nueve temas: diez versiones de *Madre, a la puerta hay un niño*, cuatro de *La Virgen y el ciego*, dos de los romances de *El rastro divino y ¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* y una de los de *Nochebuena, Congoja de la Virgen en Belén, La Virgen vestida de colorado, Las cinco llagas+El rastro divino y Allá en el monte Calvario+El rastro divino*. Un total de veintitrés textos, aproximadamente un tres por ciento del corpus cubano, porcentaje que revela a las claras la escasa presencia del romancero sacro en Cuba. Ello podría

deberse al empeño de la Revolución en relegar a un segundo plano las creencias religiosas de la población; propósito que, si nos atenemos al escaso número de romances religiosos documentados en la isla en el último medio siglo, parece que habría sido conseguido con un razonable éxito.

XVIII) Las investigaciones de campo llevadas a cabo para realizar esta tesis doctoral han constatado (como única excepción en toda la geografía cubana) la ausencia prácticamente total de tradición romancística en el Municipio Especial Isla de la Juventud. La razón de dicha singularidad es que la isla, conocida décadas atrás como Isla de Pinos y famosa por albergar el penal más célebre de Cuba, vivió una profunda metamorfosis tras el triunfo de la Revolución cubana. Fidel Castro, que pasó allí una temporada recluido, quiso borrar su lúgubre pasado convirtiéndola en la sede de una universidad internacional (de ahí el nombre con que fue rebautizada) para estudiantes cubanos y extranjeros, especialmente del tercer mundo. Miles de cubanos, procedentes de todas las provincias y apenas sin raíces en la isla, se trasladaron a trabajar en este renacido enclave y conformaron una nueva y mayoritaria población junto a los miles de estudiantes, fundamentalmente extranjeros, que pasaron por sus aulas. Ambos grupos de nuevos pobladores establecieron por ello una comunidad nada idónea para el mantenimiento o transmisión de unas tradiciones orales no compartidas por los individuos que mayoritariamente la componían.

XIX) Como en República Dominicana, el romancero en Cuba no se limita únicamente al ámbito del repertorio infantil, falsa opinión que sin embargo se ha ido extendiendo en los últimos tres decenios entre los especialistas. En el Caribe hispano los romances siguen perviviendo tradicionalmente, transmitidos de generación en generación entre los adultos de la comunidad portadora, en especial entre abuelas, madres e hijas. Si bien la tradición oral es mayoritariamente femenina, no obstante también encontramos hombres que son extraordinarios portadores de tradición (como Tomás Durán Lores en Cuba, el informante de la única versión hispanoamericana del romance de *Casada de lejas tierras* y poseedor de un acervo romancístico sobresaliente). Por lo que respecta a Cuba, si bien hay un número significativo de temas y textos que pertenecen al repertorio infantil, un nada desdeñable porcentaje del corpus cubano de romances forma parte del folclore de los adultos, transmitido de

forma tradicional de generación en generación, en cadenas familiares, como acabamos de mencionar, formadas mayoritariamente por abuelas, madres e hijas. La idea, lamentablemente cada vez más extendida, acerca de la inclusión de todo el romancero cubano como parte del folclore infantil, como todavía en el siglo XXI sostiene Maximiano Trapero, está equivocada y surge de un prejuicio errado que ha ido creciendo por inercia y sin una revisión crítica desde la época en que Carolina Poncet y José María Chacón lo sugirieran con un conocimiento entonces muy superficial del romancero cubano: que una buena parte de las encuestas romancísticas se halla desarrollado en el ámbito infantil, sin duda el menos complicado para los investigadores, no necesariamente implica que sean únicamente los niños los custodios del saber romancístico tradicional. Buena prueba de ello son las versiones cubanas de los temas de *Casada de lejas tierras*, de *La mala suegra*, de *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, de *Silvana+Delgadina* o de *El quintado+La aparición de la enamorada*, que no forman parte del repertorio del romancero infantil; además un número significativo de versiones cubanas de *Las señas del esposo*, de *Albaniña*, de *Conde niño*, de *La hermana cautiva* o de *Delgadina* tampoco forman parte de dicho repertorio.

XX) Lo mismo podemos afirmar de otros tópicos falsos acerca del romancero que estudiosos de prestigio, con un conocimiento entonces todavía superficial del género, defendieron en los albores de los estudios romancísticos y que se fueron extendiendo desde entonces por inercia, aceptándose, sin la necesaria y obligada revisión crítica, por un “criterio de autoridad”. Uno de estos tópicos errados es el del carácter urbano del romancero cubano, como todavía destacaba a las puertas del siglo XXI Beatriz Mariscal. Otro tópico falso, este ya afortunadamente casi desterrado en los estudios más recientes, es el que niega la existencia de tradición romancística entre los negros del Caribe hispano. Los blancos no son ni mejores ni peores portadores de saber folclórico que mulatos o negros. Cualquier trabajo de campo, como los llevados a cabo para esta tesis doctoral, disipa las dudas al respecto: el color de la piel no debe ser ningún elemento discriminatorio para seleccionar informantes, ya que negros, mulatos o mestizos pueden atesorar un acervo romancístico, o de cualquier otro género folclórico panhispánico, mayor que el de los posibles informantes blancos. De hecho un porcentaje muy alto de las personas que me

cantaron romances tanto en Cuba como en República Dominicana fueron negros o mulatos.

XXI) En contra de lo apuntado en diferentes momentos del pasado siglo por intelectuales como Alejo Carpentier, Sócrates Nolasco o Mercedes Díaz Roig, acerca de un área compartida de geografía folclórica común para las Antillas de habla hispana que comprendería los romances documentados en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, el estudio comparativo de los corpus romancísticos cubano y dominicano refuta dicha hipótesis, infiriéndose del mismo que tanto el romancero cubano como el dominicano se distinguen por identidades nacionales específicas propias que no podrían encuadrarse en una geografía folclórica común. Ambos corpus en su conjunto presentan más diferencias que coincidencias, empezando por no compartir el mismo repertorio de temas. Los romances presentes en la tradición oral cubana y que no han sido documentados en la quisqueyana son dieciocho¹²⁴²: los de *Casada de lejos tierras* (polias.), de *La dama y el pastor* (polias.), de *Ricofranco* (é), de *La hermana cautiva* (í-a), de *La mala suegra* (polias.), de *La infantina* (í-a)+*El caballero burlado* (í-a)+*La hermana cautiva* (í-a), de *Roncesvalles* (á-a)¹²⁴³, de *El marinero raptor* (é-a), de *Santa Iria* (á-a+é-o), de *Los tres alpinos* (polias.), de *Madre, Francisco no viene* (á-a), de *La molinera y el cura* (é) y de *El cura pide chocolate* (á-a); y de los religiosos de *La Virgen vestida de colorado* (á-o), de *¿Cómo no cantáis la bella? a lo divino* (é-a), de *Las cinco llagas* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Allá en el monte Calvario* (é-a)+*El rastro divino* (á-o) y de *Nochebuena* (polias.). Siete en cambio son los romances que se han documentado únicamente en República Dominicana, sin presencia hasta el momento en Cuba: los de *La muerte ocultada* (í-a) y de *Blancaflor y Filomena* (é-a), así como los temas religiosos de *En el monte murió Cristo* (é-o), de *El rastro divino* con asonancia en “á-a”, de *Desde el huerto hasta el calvario* (á)+*El rastro divino* (á-o), de *Jesucristo va de ronda* (ó-e)+*El monumento de Cristo* (á-o) y de *El rastro divino* (á-o)+*Las tres Marías* (á-a).

XXII) Pero incluso el análisis particular de temas que ambos corpus romancísticos comparten revela notables diferencias. Con cinco de ellos, los de

¹²⁴² Diecinueve si tenemos en cuenta el tema de *Bernal Francés*, cuya presencia en la tradición cubana pude atestiguar en 2001, pero sin recoger versos del romance; v. VI.27.7.

¹²⁴³ Para las dudas que plantea su posible tradicionalidad, v. VI.22.

Delgadina, *Las señas del esposo*, *Conde niño*, *Gerineldo* y el tema doble de *Gerineldo* y *La condesita*, hemos llevado a cabo un estudio comparativo específico para corroborar que incluso temas existentes en ambos corpus no compartirían una misma geografía folclórica, sino que constituirían subtipos de ámbito geográfico nacional con identidad propia. Las versiones quisqueyanas del tema de *Gerineldo* constituyen sin duda el mejor y más evidente ejemplo de estos subtipos nacionales específicos con identidad propia, ya que los textos dominicanos pertenecen en su totalidad a un arquetipo sin antecedentes peninsulares y privativo de la República Dominicana en el que la vulgata española del tema lleva como remate final un fragmento del romance mixto de *La enamorada de un muerto* y *Conde niño*. Este arquetipo del tema de *Gerineldo*, exclusivo de la República Dominicana, no solo difiere de las versiones cubanas sino del resto de las documentadas en el resto de subtradiciones panhispánicas.

Un nuevo ejemplo de estos subtipos nacionales podría ser el de la versión cubana del tema de *Casada de lejas tierras*, única recogida en Hispanoamérica, con características específicas propias que la distinguen del resto de las que forman el corpus pan-hispánico del tema en sus distintas subtradiciones y ámbitos geográficos¹²⁴⁴.

XXIII) Por último, de las dos subregiones diferenciadas de geografía folclórica que hemos establecido en nuestro estudio del romancero en Cuba (una específica oriental y otra con un núcleo occidental, pero de ámbito insular y expandida a lo largo de la geografía del país), es curiosamente el romancero del oriente cubano el que más difiere del dominicano, por más que la cercanía geográfica de República Dominicana sea mayor a las provincias del este de Cuba que a las occidentales.

¹²⁴⁴ Véase el capítulo VI.27.3.

X. BIBLIOGRAFÍA CITADA

El penúltimo de los capítulos de esta tesis doctoral es el dedicado a la bibliografía. Contiene casi exclusivamente las referencias bibliográficas que aparecen expresamente citadas en ella y que suman más de medio millar de entradas bibliográficas. No he considerado necesario ampliar el número de referencias al resto de trabajos consultados (lo que, al menos, duplicaría el número de entradas), los cuales, pese a su indiscutible trascendencia, no ha sido pertinente u obligado citar en las más de ochocientas páginas que constituyen la tesis doctoral. Dado que uno de los objetivos de la misma es el de divulgar entre los especialistas las obras nacionales poco conocidas que incluyen romances, hemos creído útil establecer divisiones geográficas por países para facilitar el conocimiento del romancero en cada una de las naciones que conforman la América hispana, comenzado por Cuba y República Dominicana y siguiendo después la geografía de Hispanoamérica de sur a norte, empezando por Argentina y finalizando por Puerto Rico y Estados Unidos de América. Honduras y Bolivia no figuran en la lista de forma autónoma ya que no se conocen obras acerca del romancero hondureño y las que contienen romances bolivianos incluyen textos de otros países, por lo que aparecen en el apartado “Hispanoamérica en su conjunto”, en el que no solo se incluyen los estudios que abarcan todo el continente sino también aquellos que se refieren a dos o más países. La bibliografía se inicia con una sección dedicada a los congresos y coloquios internacionales sobre romancero que se han celebrado y continúa con un apartado de estudios generales, obras de referencia y bibliografías; aunque seguramente el especialista echará en falta algún estudio obligado del tema, sería desmedido intentar incluir los miles de trabajos que versan sobre romancero pan-hispánico o balada internacional¹²⁴⁵. Esta es así mismo la razón por la que las referencias bibliográficas de Brasil y

¹²⁴⁵ Los trabajo de Merle E. Simmons, *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, ob. cit., y de Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead y Suzanne H. Petersen, *Bibliografía del Romancero oral*, ob. cit., contienen cada uno alrededor de dos mil entradas bibliográficas. A ambas publicaciones nos remitimos para ampliar las referencias bibliográficas no incluidas en esta tesis, así como a los trabajos posteriores de Samuel G. Armistead en las actas de los últimos coloquios internacionales sobre romancero oral que completaron y actualizaron la bibliografía sobre romancero oral, v. el capítulo III.5 de esta tesis.

de la península ibérica, que cierran el capítulo, son muy reducidas y se limitan únicamente a los trabajos citados de forma explícita en la tesis. Aunque mis pesquisas para actualizar esta bibliografía han incluido también el año 2013 y los primeros meses de 2014, la demora que suele acompañar al conocimiento de la noticia de publicación de trabajos académicos o folclóricos, a menudo con canales de divulgación por lo general bastante restringidos, habrá contribuido, junto al desconocimiento u olvidos solo achacables al autor de esta tesis, a que la bibliografía de los últimos años esté probablemente incompleta¹²⁴⁶.

X.1. CONGRESOS Y COLOQUIOS INTERNACIONALES

I Coloquio Internacional del romancero: *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972

II Coloquio Internacional del romancero:

El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979

El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis, ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Suzanne Petersen, Flor Salazar, Madeline Sutherland y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979

El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis, ed. Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979

III Coloquio Internacional del romancero: *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vol., ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994

IV Coloquio internacional del romancero: *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. al cuidado de Pedro M. Piñero, Virtudes Atero,

¹²⁴⁶ Estaría muy agradecido a todo aquel que contribuyere a completar la bibliografía o a enmendar cualquier tacha que pueda observarse en este trabajo doctoral. Para ello pongo a disposición las siguientes dos direcciones de correo electrónico a las que pueden hacerme llegar sus aportaciones y sugerencias, comentarme cualquier aspecto que consideren oportuno o simplemente solicitar la información que crean pertinente, a la que de buena gana intentaré dar respuesta en la medida en que me sea posible: martinduranromancero@yahoo.es ; martinduran@terra.com

Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989

Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984), 2 vol., ed. Enrique Rodríguez Cepeda, con la colaboración especial y Bibliografía Crítica de Samuel G. Armistead, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1989

La eterna agonía del Romancero (Actas del Encuentro Internacional sobre el Romancero: Homenaje a Paul Bénichou), ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colaboración de José L. Agúndez García, Enrique Baltanás, Manuel Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado, 2001

El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio (Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera [Islas Canarias], del 20 al 24 de julio de 2001), ed. Maximiano Trapero, San Sebastián de la Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, 2003

X. 2 ESTUDIOS GENERALES, OBRAS DE REFERENCIA, BIBLIOGRAFÍAS

AGUERREVERE, A. D.: *Bibliografía crítica del romance español en América*, M. A. thesis, Standford University, 1926

AGUIRRE, Mirta:

Estudios Literarios, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981

La lírica castellana hasta los Siglos de Oro, 2 tomos, Ciudad de La Habana, Arte y Literatura, 1977; reedición en Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985

ALVAR, Manuel:

Romancero viejo y tradicional, México, Editorial Porrúa, 1971

El Romancero: tradición y pervivencia, Barcelona, Planeta, 1974

AMORES, Montserrat: *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997

ARMISTEAD, Samuel G.:

El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones), 3 vol., con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano (transcripciones musicales editadas por Israel J. Katz), Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978

"A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)", en *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 199-310

"Bibliografía crítica del Romancero (1984)", en *Actas del Coloquio Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, II, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1989, pp. 447-525

"Bibliografía del Romancero (1985-1987)", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 749-789

"Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)", en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 77-223

"Los siglos del Romancero: tradición y creación", estudio preliminar en *Romancero*, ed. Paloma Díaz Más, Barcelona, Crítica, 1994

"El corrido y la balada internacional", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 15-35

ARMISTEAD, Samuel G. y SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: "Romancero y cancionero español: An International Symposium", en *La Corónica*, 13:2 (1984-1985), pp. 307-313

ATERO BURGOS, Virtudes y VÁZQUEZ RECIO, Nieves: "Espacios y formas rituales de lo femenino en el romancero tradicional", en *ELO*, 4 (1998), pp. 9-22

BAHER, Rudolph: *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981

BÉNICHOU, Paul:

Creación poética en el romancero tradicional, Madrid, Gredos, 1968

Romancero judeo-español de Marruecos, Madrid, Castalia, 1968

"Problemas del estilo oral", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, I, Madrid, José Purrúa Turanzas, 1990, pp. 47-58

BOGGS, Ralph Steele: *Clasificación del folklore*, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], Universidad de Santo Domingo, 1944

BRONZINI, Giovanni B.: "*Las señas del marido e La prova* (con versioni inedite dell'Italia centro-meridionale)", en *Cultura Neolatina* XVIII:2-3 (1958), pp. 217-247

CABALLERO, Fernán: *Cosa cumplida... sólo en la otra vida (diálogos entre la juventud y la edad madura)*, Madrid, Mellado, 1857

CAMARENA LAUCIRICA, Julio: *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, Santander, Aula de Etnografía-Universidad de Cantabria, 1995

CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995

Canciones infantiles recopiladas por María Rodrigo y Elena Fortún, Madrid, M. Aguilar editor, [1932]

CATALÁN, Diego:

Siete siglos de Romancero: (Historia y poesía), Madrid, Gredos, 1969

Por campos del Romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna, Madrid, Gredos, 1970

El Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo (CGR), 3 vol.: I.A, *Teoría general y metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo*, con la colaboración de J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1984; I.B, *General Theory and Methodology of the Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue*, with the collaboration of J. Antonio Cid, Beatriz

Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano, J. K. Nystrom and Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1988; II, *El Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo (The Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue)*. CGR 2, ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1982; III, *El Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo (The Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue)*. CGR 3, ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1983

"Sobre el lenguaje poético del romancero: la fórmula como tropo", en *Ínsula*, 567 (1994), pp. 25-28

Arte poética del romancero oral, 2 vol., Madrid, Siglo XXI Editores, 1997-1998

El archivo del romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia, 2 vol., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 2001

CATALÁN, Diego y SALAZAR, Flor: *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid, 1999

CEBALLOS VIRO, Ignacio: *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2009

CHACÓN Y CALVO, José María: "Menéndez Pidal y su romancero hispánico", en *Diario de la Marina*, La Habana, 18.8.1954, p. 4

CHICOTE, Gloria B.: *Romancero*, ed., prólogo e introducción de Gloria Chicote, Buenos Aires, Colihue, 2012

CID, Jesús Antonio:

"El Romancero tradicional hispánico. Obra infinita y campo abierto", en *Ínsula*, 567 (1994), pp. 1-7

"El romancero oral hispánico: una poética de la variación oral", en *Culturas de la Edad de Oro*, ed. José María Díaz Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp.45-82

"Romancero hispánico y balada vasca", en *Textualización y oralidad*, coord. José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor libros, 2003, pp. 157-188

El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal (reed. facsimilar y estudio del libro de Juan Menéndez Pidal, *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Imprenta y fund. de los hijos de J. A. García, 1885), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003

"Caza y castigo de don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco: el "fragmentismo" y "los romances cuento", en *La Corónica*, 39:2 (2011), pp. 61-94

CÓRDOVA ITURREGUI, Félix: "Los trovadores: improvisación y memoria colectiva", en *O'Clip. Cuadernos del Seminario Federico de Onís*, VII:7 (1997), pp. 13-40

DÉBAX, Michelle: “Análisis del motivo del Poder del canto en tres romances: *Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo*”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, I, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 285-297

DEPPING, G. B.: *Romancero castellano o Colección de antiguos romances populares de los españoles, con las notas de don Antonio Alcalá-Galiano*, Leipsique, F. A. Brockhans, 1844

DEVOTO, Daniel: “Entre las siete y las ocho”, en *Filología*, Buenos Aires, V:1-2 (1959), pp. 65-80

DEYERMOND, Alan: *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Támesis Books, 1976.

DIAS MARQUES, José Joaquim: “Sobre un tipo de Versoes do Romance de *Delgadinha*”, en *Quaderni Portoghesi*, Pisa, 11-12 (1982), pp. 195-225

DÍAZ MÁS, Paloma:

Romancero, con el estudio preliminar de **Samuel G. Armistead**, “Los siglos del Romancero: tradición y creación”, Barcelona, Crítica, 1994

“Comparativism and orality. Critical approaches to the ballads of *La boda estorbada* (The thwarted marriage)”, en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, I, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín Gonzalez y César Domínguez, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company/ Association Internationale de Littérature Comparée, 2010, pp. 478-501

DÍAZ ROIG, Mercedes:

El romancero y la lírica popular moderna, México, El Colegio de México, 1976

“Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance de *Las señas del esposo*”, en *El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 121-131

Estudios y Notas sobre el Romancero, México, El Colegio de México, 1986

“El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de *Delgadina*”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987, pp. 181-187

“Los romances con dos núcleos de interés”, en *De Balada y Lírica*, I, 3er. Coloquio Internacional del Romancero, I, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 233-246

DÍAZ VIANA, Luis: “Separación y reencuentro de esposos (una versión soriana del romance de *La boda estorbada*)”, en *Revista de Folklore*, 36 (1983), p. 199-203

DÍEZ, Friedrich: *Altspanische Romanzen*, Frankfurt am Main, Hermann, 1818

DOMÍNGUEZ CAPARROS, José: *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005

DONCIEUX, George: *Le romancéro populaire de la France*, Paris, Émile Bouillon, 1904

DOZY, Reinhart: *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen âge*, 2 vol., Leiden, 1849

DURÁN, Agustín: *Romancero General*, 2 vol., Madrid, Rivadeneyra, 1849

DURAND, José: "Romances y corridos de los Doce Pares de Francia", en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 159-179

ENTWISTLE, William:

European Balladry, Oxford, The Clarendon Press, 1939

"El conde Olinos", en *Revista de Filología Española*, XXXV (1951), pp. 237-248

"Second Thoughts Concerning *El conde Olinos*", en *Romance Philology*, VIII (1953), pp. 10-18

ESPINOSA, AURELIO M.: *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 1946

FARÍA CANCEL, Edith: "Don Elías Cruz Estrada: trovador de mesa redonda", en *O'Clip. Cuadernos del Seminario Federico de Onís*, VII:7 (1997), pp. 61-69

FONTES, M. da Costa: *O Romanceiro português e brasileiro: índice temático e bibliográfico*, 2 vol., Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1997

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond: *Essai sur les origines du Romancero: Prélude*, Paris, [F. Paillart], 1912

FRENK ALATORRE, Margit: *Cancionero de romances viejos*, México, UNAM, 1961

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro: "La vitalidad de la tradición romancística", en *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972, pp. 117-126

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio:

"El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 51-55

"Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*", en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1992, pp. 33-44

"Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación", en *Discursos y representaciones en la Edad Media*, ed. C. Company, A. González y L. von der Walde, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, pp. 191-206

GOYRI, María:

"Romances que deben buscarse en la tradición oral", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (1906), pp. 374-386; y 11(1907), pp. 24-36

La difunta pleiteada. Estudio de Literatura comparada, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1909

GRIMM, Jacob: *Silva de romances viejos*, Viena, Jacobo Mayer y Comp., 1815

GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel:

“Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Estevez y Rogelio Rubio, CIS, Madrid, 1978, pp. 551-579

El incesto en el Romancero popular hispánico. Un ensayo de análisis estructural, Tesis Doctoral, 2 vol., Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 1981

“Estructura simbólicas del Romance de Delgadina en España y América”, en *Folklore Americano* (México), 35, 1983, pp. 83-115

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920

JAKOBSON, Roman y BOGATYREV, P.: “El folklore como forma específica de creación”, en *Ensayos de poética*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 7-22

LEVI, E.: “El romance florentino de Jaume de Olesa”, en *Revista de Filología Española*, XIV (1927), pp. 134-160

LLORCA, Fernando: *Lo que cantan los niños*, Madrid, [Juan Pueyo], 1914

MAL LARA, Juan de: *La philosophia vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568

MEDINA MARTÍNEZ, Alberto: “La mesa redonda”, en *O´Clip. Cuadernos del Seminario Federico de Onís*, VII:7 (1997), pp. 43-58

MENDOZA, Vicente T.:

El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo, México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1939

Cincuenta romances, escogidos y armonizados por Vicente T. Mendoza, México D. F., EDIAPSA, 1940

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino:

Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann), 2 vol., 2ª ed. corregida y adicionada por Marcelino Menéndez Pelayo, en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VIII y IX, Madrid, Librería de Hernando y Cia, 1912

Romances populares recogidos de la tradición oral (Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann), en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X, Madrid, Librería de Hernando y Cia, 1913

Tratado de los romances viejos, 2 vol., en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XI y XII, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cia, 1914-1916.

MENÉNDEZ PIDAL, Juan: *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyzas y filandones recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Imprenta y fund. de los hijos de J. A. García, 1885; reed. facsimilar y estudio en Jesús Antonio Cid, *El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:

“Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”, en *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 229-338

Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura española, conferencia leída en All Souls College de la Universidad de Oxford, el lunes día 26 de junio de 1922, Oxford, [s. n.], 1922.

Flor nueva de romances viejos, 2ª ed., Madrid, La Lectura, 1933

Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia, 2 vol., Madrid, Espasa-Calpe, 1953

Estudios sobre el romancero, Obras Completas, XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, CATALÁN, Diego y GALMÉS, Álvaro: *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, Anejo LX de la *Revista de Filología Española*, 1954

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y GOYRI, María: *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí). (Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal)*, 12 vol:

Tomo I, *Romanceros del rey Rodrigo y Bernardo del Carpio*, ed. R Lapesa, D. Catalán, A. Galmés y J. Caso, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1957

Tomo II, *Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. Diego Catalán, con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1963

Tomo III, *Romances de tema odiseico*, I, ed. a cargo de Diego Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, Francisco Bustos, M. J. Canellada, J. Caso, Paloma Montero y Ana Valenciano, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1969

Tomo IV, *Romances de tema odiseico*, II, ed. a cargo de Diego Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, Francisco Bustos, M. J. Canellada, J. Caso, Paloma Montero y Ana Valenciano, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1970

Tomo V, *Romances de tema odiseico*, III, ed. a cargo de Diego Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, Francisco Bustos, Ana Valenciano y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1971-1972

Tomo VI, *Gerineldo. El paje y la infanta*, I, ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1975

Tomo VII, *Gerineldo. El paje y la infanta*, II, ed. a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1975

Tomo VIII, *Gerineldo. El paje y la infanta* III. *Gerineldo. El paje y la condesita*, ed. dirigida por Diego Catalán, dispuesto para la imprenta por Robert Nelson, Francisco Romero y Margarita Pazmany, completado por Jesús Antonio Cid y Ana Valenciano, músicas a cargo de Antonio Carreira, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1976

Tomo IX. *Romancero rústico*, ed. Antonio Sánchez Romeralo con la colaboración de Ana Valenciano, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1978

Tomo X. *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, I, ed. Diego Catalán, con la colaboración de K. Lamb, E. Phipps, J. Snow, B. Mariscal (revisión de J. A. Cid), Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1977-1978

Tomo XI. *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, II, ed. Diego Catalán, con la colaboración de K. Lamb, E. Phipps, J. Snow, B. Mariscal (revisión de J. A. Cid), Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1977-1978

Tomo XII. *La muerte ocultada*, ed. Beatriz Mariscal, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1984-1985

MILÁ Y FONTANALS, Manuel:

Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853

De la poesía heroico-popular castellana: estudio precedido de una oración acerca de la literatura española, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1874

Romancerillo catalán: Canciones tradicionales, 2ª ed. aumentada y corregida, Barcelona, A. Verdaguer, 1882

MORENO, Charo:

La familia como estructura conflictiva en el Romancero de tradición oral: estudio de los temas de La infanta seducida: edición, tipología y análisis de un ciclo de romances, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2004

“Los márgenes del romancero: Versiones minoritarias, fragmentarias y anómalas”, en *Pandora*, 9 (2009), pp. 253-271

NASCIMENTO, Braulio do:

“Procesos de variaç o do romance”, en *Revista brasileira de folclore*, IV:8-10 (1964), pp. 59-124

“Eufemismo e Criação Poética no Romanceiro Tradicional”, en *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972, pp. 233-275

Romanceiro Tradicional, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1974

“Romancero traditionnel: une poétique de la commutation”, en *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du Colloque. Paris, 20-22 nov. 1986*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugaise, 1987, pp. 217-227

“Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 37-51.

NAVARRO TOMÁS, Tomás:

“El grupo fónico como unidad melódica”, en *Revista de Filología Hispánica*, 1 (1939), pp. 3-19

Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, 3ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Guadarrama, 1972

NEBRIJA, Antonio de: *Gramática castellana. Reproduction phototypique de l'édition princeps (1492)*, Halle, Max Niemeyer, 1909.

- NIGRA, Constantino:** *Canti popolari del Piamonte*, Torino, Ermanno Loescher, 1888
- ONÍS, José de:** "El cielo de los duendes. Una variante americana del romance del *Conde Olinos*", en *Cuadernos Americanos*, XXIII:3 (1964), pp. 219-229
- ONG, Walter:** *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987
- ORDUNA, Germán:**
Selección de romances viejos de España y de América, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1975
 "Una versión del '*Romance de Don Bueso*' en Buenos Aires (1991)", en *Incipit*, 10 (1990), pp. 139-140
- Ortografía de la lengua española**, Madrid, RAE-Asociación de Academias de la Lengua Española-Espasa Libros, 2010
- OTTO, Hans:** "La tradition d'Eginhard et Emma dans la poésie romanesca de la péninsule Hispanique", en *Modern Language Notes*, VII (1892), pp. 225-243
- PARIS, Gaston:** *Chansons du XV siècle*, I, Paris, Firmin-Didot, 1875
- PEDROSA, José Manuel:** "Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en un pozo: el simbolismo arriba/abajo en los relatos de incesto", en *Revista de Folklore*, 312 (2006), pp. 183-194
- PELEGRÍN, Ana:**
 "Romancero infantil", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 3551-369
La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1996
 "Los romances infantiles: <<Siéndome yo niña>>...", en *Romancero de La Gomera y Romancero general a comienzos del tercer milenio. Actas del Coloquio Internacional sobre Romancero*, ed. Maximiano Trapero, Islas Canarias, Cabildo Insular de La Gomera, 2003, pp. 199-218
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín:** *Ramón Menéndez Pidal, su vida y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991
- PETERSEN, Suzanne H.:** "A Computer Aided Analysis of the Mechanisms of Orally Transmitted Poetry", en *Ballads and Ballad Research*, ed. Patricia Conroy, Seattle, University of Washington, 1978, pp. 88-100
- PROPP, Vladimir:** *Morfología del cuento; seguido de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, Madrid, Fundamentos, 1971
- ROGERS, Edith:** "El conde Olinos: Metempsychosis or miracle", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), pp. 325-339
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús:**
 "La poética del personaje en el lenguaje romancero", en *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pp. 243-258

El Romancero tradicional de Jerez: Estado de la tradición y estudio de los personajes, Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros de Jerez, 1991

SALAZAR, Flor : “La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 271-313

SALINAS, Francisco: *De Música libri séptem*, Salmanticae, 1577

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio:

“Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, en *El romancero en la tradición oral moderna. 1er. Coloquio Internacional*, eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, Madrid, 1972

“El romancero oral ayer y hoy: breve historia de la recolección moderna (1782-1790)” en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Faye Le Clair, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Flor Salazar y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 15-51

“Razón y sinrazón en la creación tradicional”, en *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (con la colaboración de Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Soledad Martínez de Pinillos, Margarita Pazmany, Suzanne Petersen, Flor Salazar, Madeline Sutherland y Ana Valenciano), Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 13-30

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, ARMISTEAD, Samuel G. y PETERSEN, Suzanne H (con la colaboración de Diego Catalán, Soledad Martínez de Pinillos y Karen L. Olson): *Bibliografía del Romancero oral*, I, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980

SMITH, Collin: *Spanish ballads*, Oxford, Pergamon Press, [1964]

STEFANO, Giuseppe di:

Sincronia e diacronia nel Romanzero, Pisa, Università di Pisa, 1967

Romancero, Madrid, Taurus, 1993

Romancero, Madrid, Castalia, 2010

THOMPSON, Stith: *Motif-Index of Folk Literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Copenhagen and Bloomington, Indiana Univ. Press, 1955-1958

TOMASSETTI, Isabella: *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008

TRAPERO, Maximiano: *El libro de la Décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 1996

VALENCIANO LÓPEZ DE ANDÚJAR, Ana:

“Los romances tradicionales: el <<texto>> y el informante”, en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 425-438

“Edición crítica de textos de base oral: El Romancero”, en *Actes del Colloqui sobre canço tradicional*, Barcelona, Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1993, pp. 299-307

“Los problemas de la clasificación”, en *La eterna agonía del Romancero. (Actas del Encuentro Internacional sobre el Romancero: Homenaje a Paul Bénichou)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colaboración de José L. Agúndez García, Enrique Baltanás, Manuel Fernández Gamero y Antonio J. Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado, pp. 221-233

“La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: *La Condesita de Flor Nueva*”, en *Los trigos ya van en flores. Studia in Honorem Michelle Débax*, ed. Jean Alsina y Vincent Ozanam, CNRS-Université de Toulouse, 2001, pp. 175-193

“Las jerarquías del romancero tradicional moderno”, en *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio (Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera [Islas Canarias], del 20 al 24 de julio de 2001)*, ed. Maximiano Traperó, San Sebastián de la Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, 2003, pp. 261-290

“Crítica a la edición y edición crítica de los romances de la tradición oral moderna”, en *Tradiciones discursivas*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 45-70

“Un proyectado estudio de los procesos de recreación de la Balada hispánica: El romance de *Delgadina*”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, I, ed. de Beatriz Mariscal y María Antonia Miaja, México, Fondo de Cultura Económica et al., 2007, pp. 605-622

“Estabilidad frente a variación en el Romancero tradicional”, en *Romancero. Visiones y revisiones*, ed. Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay, México D. F., El Colegio de México, 2008, pp. 47-62

VICUÑA CIFUENTES, Julio: *Instrucciones para recoger de la tradición oral romances populares*, Santiago de Chile, Imprenta E. Blachard-Chessi, 1905

WOLF, José y HOFMANN, Conrado: *Primavera y Flor de Romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín, A. Asher y comp., 1856; 2ª ed. corregida y adicionada por Marcelino Menéndez y Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, tomos VIII y IX, Madrid, Hernando, 1912

WESTERMACK, Edward Alexander: *The History of Human Marriage*, London, MacMillan and co., 1891

ZUMTHOR, Paul: *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991

X.3. HISPANOAMÉRICA EN SU CONJUNTO

AGUILERA, Ana Margarita: *El cancionero infantil de Hispanoamérica*, La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”, 1960

BAYO, Ciro:

“La poesía popular en la América del Sur”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902), pp. 43-49

“Cantos populares americanos. El romance en América”, en *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 796-809

Romancerillo del Plata. Contribución al estudio del Romancero Río Platense, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913

BERTINI, Giovanni Maria: *Romanze novellesche spagnole in America*, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1957.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011. Otras ediciones: ed. Genaro García, México, Secretaría de Fomento, 1904; ed. Joaquín Ramírez Cabañas, México D. F., Pedro Robredo, 1939; ed. José Antonio Barbón Rodríguez, México D. F., El Colegio de México, 2005; ed. Ángel Delgado Gómez y Luis A. Arocena, Madrid, Homo Legens, 2011

DÍAZ ROIG, Mercedes:

“El romancero tradicional en América. Difusión y características”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 651-666

Romancero tradicional de América, México, El Colegio de México, 1990.

DÖLZ BLACKBURN, Inés:

“La poesía tradicional en Hispanoamérica y las listas de envíos de libros coloniales depositados en el Archivo General de Indias de Sevilla (Siglos XVI-XVIII)”, en *Tradiciones de Guatemala*, 17-18 (1982), pp. 85-99

Origen y Desarrollo de la Poesía Tradicional y Popular Chilena desde la Conquista hasta el Presente, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1984

ENCINAS, Diego de: *Cedulario Indiano*, I, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1945-1946

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco: *Libros y libreros en el siglo XVI*, México D. F., Archivo General de la Nación, 1914.

FRENK, Margit: “Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (el testimonio de González de Eslava)”, en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, II, Madrid, José Purrrúa Turanzas, 1990, pp. 323-332

FROEBEL, Julius: *Seven Years' Travel in Central America, Northern Mexico, and the Far West of the United States*, London, Richard Bentley, 1859

GIL, Juan: *Marinos y mercaderes de Indias*, Sevilla, Anuario de Estudios Americanos, 1985

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán: *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas)*, ed. Margit Frenk Alatorre, México, El Colegio de México, 1989

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio:

“Los romances de la Conquista: enfoques y perspectivas”, en *Relaciones literarias entre América y España en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992

“Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”, en *Caravelle*, 65, pp. 143-157

El romancero en América, Madrid, Editorial Síntesis, 2003

“El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 53-67

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe: *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, ed. Franklin Pease G. Y., México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Disponible en la web una edición digital del facsimil del manuscrito autógrafo (con transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales) al cuidado del Centro Digital de Investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca en la página www.kb.dk/elib/mss/poma/

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: “Música popular en América”, en *Conferencias*, primer ciclo, I, Biblioteca del Colegio Nacional de La Plata (Argentina), 1930

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro y WOLFE, Bertram D.: “Romances tradicionales en México”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, Hernando, 1925

LAGO CARBALLO, Antonio: “Menéndez Pidal, viajero por América (1905)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 464 (1989), pp. 7-22

LEONARD, Irving A.: *Los libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953

LISCANO, Juan: “Analogías entre el folklore del Brasil y el de Venezuela: la marejada y el recorrido del marinero”, en *Revista Nacional de Cultura*, XIII:89 (1951), pp. 45-52

LOHMANN VILLENA, Guillermo: *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, [s. e.], 1945

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco: *Hispania Victrix: Primera y segunda parte de la historia general de las Indias con todo el descubrimiento, y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta el año de 1551 con la conquista de México y de la nueva España*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1553

MARISCAL, Beatriz: “Entre letras y voces: el Romancero tradicional americano”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 119-133

MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel:

“Una cala en el Romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 157-163

“El romance de *Conde Niño* en la tradición oral de Cuba y República Dominicana”, en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, pp. 529-543

MARTÍNEZ, Fernando Antonio: “Ramón Menéndez Pidal y Rufino José Cuervo. Correspondencia epistolar”, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXII:3 (1968), pp. 417-479

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:

“Los romances tradicionales en América”, en *Cultura Española*, 1 (febrero 1906), pp. 72-111; reed. en *El Romancero: teorías e investigaciones*, Madrid, Páez, [1928],

pp. 101-183; reed. en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe [Colección Austral], 1939, pp. 13-46

“Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia”, en *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación, 1935; reed. en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe [Colección Austral], 1939, pp. 46-51

Los romances de América y otros estudios, Madrid, Espasa-Calpe [Colección Austral], 1939.

NASCIMENTO, Braulio do: “Bernal Francês na América”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 169-186

NOLASCO, Sócrates: *Una provincia folklórica: Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1952. Conferencia organizada el 19 de junio de 1952 por la Universidad de Oriente de Cuba, editada posteriormente como folleto

PELEGRÍN, Ana: “Romances del repertorio infantil en América”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 69-95

PETERSEN, Suzanne H.: “El encuentro del Romancero de América con el proyecto romancístico en la WEB: asignatura pendiente”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), pp. 135-155

ROBE, Stanley L.: “Charlemagne in America: Formation and Transmission” en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 181-189

SANTULLANO, Luis: *La poesía del pueblo. Romances y Canciones de España y América*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955.

SIMMONS, Merle E.: *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*, Bloomington, Indiana University Press, 1963

TORRE REVELLO, José: *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires, J. Peuser, 1940

VALENCIANO LÓPEZ DE ANDÚJAR, Ana:

“El Romancero tradicional en la América de habla hispana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992), pp. 145-163

“El Romancero tradicional hispanoamericano en el umbral del siglo XXI”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), pp. 373-382

“Un camino para la investigación del Romancero: la tradición hispanoamericana”, en *Incipit*, XIX (1999), pp. 135-159

VERGARA Y VERGARA, José María: *Historia de la literatura en Nueva Granada*, Bogotá, Echeverría Hermanos, 1867; reed. Bogotá, Biblioteca de la presidencia de Colombia, 1958

VILA VILLAR, Enriqueta, RODRÍGUEZ ACOSTA, Antonio y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Adolfo: *La Casa de contratación y la navegación entre España y las Indias*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2003

WEINBERG DE MAGIS, Liliana Irene: "Metamorfosis de un mito: el romance de Blancaflor y Filomena", en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 203-218

XIMÉNEZ, Francisco: *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1929

X.4. CUBA

AGUIRRE, Mirta:

"El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos", en *Islas*, 51 (1975), pp. 217-235

"El romance en Cuba y en otros países de América Latina", en Mirta Aguirre, *Estudios Literarios*, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 7-42

ALZOLA, Concepción T.: *Folklore del niño cubano*, 2 vol., Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961-1962

ALVARADO RAMOS, Juan A.: "Introducción general", en *Átlas etnográfico de Cuba. Cultura Popular Tradicional*, Cd-Rom, La Habana, Centro de Antropología-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello"-CEISIC, 2000

ARISSÓ, Ana María: *Estudio del folklore sagüero*, Sagua la Grande, Instituto de Sagua la Grande, [1940]

Atlas etnográfico de Cuba (Cultura Popular Tradicional), Cd-Rom, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello-Centro de Antropología-CEISIC, 2000

CARPENTIER, Alejo: *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

CASTELLANOS, Carlos A.: "El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba", en *The Journal of American Folk-lore*, XXXIII:127 (enero-marzo de 1920), pp. 43-46; reproducido en *Archivos del folklore cubano*, II:2 (1926), 131-136

CHACÓN Y CALVO, José María:

"Los orígenes de la poesía en Cuba", en *Cuba contemporánea*, II:2 (junio 1913), pp. 167-174; II:3 (julio 1913), pp.238-252; II:4 (agosto 1913), pp. 308-319; III:1 (septiembre 1913), pp. 67-88; y III:2 (octubre 1913), pp. 151-176

Los orígenes de la poesía en Cuba, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1913

"El folk-lore cubano", en *Universal*, III:53 (4.1.1914), pp. 5-6

"Romances tradicionales en Cuba", en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, XVIII: 1 (enero 1914), pp. 45-121

"Nuevos romances en Cuba", en *Revista bimestre cubana*, 9 (1914), pp. 199-210

Ensayos de Literatura cubana, Madrid, Saturnino Calleja, 1922

"Cuestionario de literatura popular cubana", en *Archivos del folklore cubano*, I:1 (1924), p. 9-37

“Romance de la dama y el pastor”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 1 (1925), pp. 289-297

“Figuras del Romancero: el conde Olinos”, en *Archivos del Folklore Cubano*, 2 (1926), pp. 36-46

“Una indagación folklórica: el baile de tres en la colonia”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 5.9.1954, p. 4-D

“Una gran folklorista: doña María Goyri de Menéndez Pidal”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 5.12.1954, p. 1-C

Los días cubanos de Menéndez Pidal, La Habana, Centro de Estudios Hispánicos “José María Chacón y Clavo”-Editorial CREART, 1995

CÓRDOVA DE FERNÁNDEZ, Sofía: “El folklore del niño cubano”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, Universidad de La Habana, 33 (1923), pp. 268-306; 34 (1924), pp. 26-52; 35 (1925), pp. 109-156 y 361-418. Se reproduce posteriormente en *Archivos del Folklore cubano*, I:3 (1925), pp. 248-270; I:4 (1925), pp. 356-373; II:1 (1926), pp. 72-82; II:2 (1926), pp. 159-168; II:3 (1926), pp. 247-264; II:4 (1927), pp. 369-386; III:1 (1928), pp. 55-78; III:3 (1928), pp. 257-274; III:4 (1928), pp. 59-76; y IV:1 (1929), pp. 72-89

DÍAZ RODRÍGUEZ, María del Rosario: “Mujeres en la literatura vistas por una mujer: breve ojeada a una obra de Carolina Poncet y de Cárdenas”, en *Moenia*, 10 (2004), pp. 207-211

ESPINOSA, AURELIO M.: “El tema de Roncesvalles y Bernardo del Carpio en la poesía popular de Cuba” en *Archivos del Folklore cubano*, V:3 (1930), pp. 193-198

ESQUENAZI, Martha:

“Algunos criterios acerca de la forma y la estructura en el canto del campesino cubano”, en *Boletín de la Casa de las Américas*, 51 (1975), pp. 17-28

“Los cantos de altares”, en *Revolución y cultura*, 60 (1977), pp. 28-35

“Cantos de cuna tradicionales cubanos”, en *Oralidad*, 5 (1993), pp. 50-58

“Estudio sobre los cantos tradicionales de trabajo en Cuba”, en *Folklore Americano*, 55 (1993), pp. 137-162

Del Areito y otros sonos, La Habana, Editorial Letras Cubanas-Centro Juan Marinello, 2001

“Relaciones poético-musicales en la tradición oral”, en *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?*, La Habana, Centro Juan Marinello, 2004

Cancionero tradicional infantil, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2008

Hilito de oro, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2009

FARRAY, Nicolás: “Romances y cantares españoles en la tradición cubana”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México, El Colegio de México, 1970, pp. 331-344

FRANCO, José Luciano: *Folklore criollo y afrocubano*, La Habana, Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959

GUTIÉRREZ VEGA, Zenaida:

Fernando Ortiz en sus cartas a José M. Chacón, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982

Corresponsales españoles de José M. Chacón, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986

MARISCAL, Beatriz: *Romancero General de Cuba*, México, El Colegio de México, 1996

MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel: "El romance de *Casada de lejas tierras*: una versión cubana recogida en 2001", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIV:1 (2007), pp. 77-89.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Ramón: *Oriente Folklórico. Glosario de palabras demóticas, frases demosóficas y de valor histórico, boleros, canciones, danzas, estribillos, guarachas, himnos, leyendas, monografías, romances, supersticiones, tradiciones nuestras, villancicos, etc. Coleccionados de 1872 a 1930 por Ramón Martínez Martínez*, 9 fascículos, Santiago de Cuba (1931-1939)

MESA OLAZÁBAL, María Eugenia: "José María Chacón y Calvo y Fernando Ortiz: Sociedad del Folklore Cubano y la revista *Archivos del Folklore Cubano*", en *Catauro. Revista cubana de antropología*, IX:17 (2008), pp. 74-98

MILWITZKY, William: "El viajero filólogo y la antigua España", en *Cuba y América*, 17 (23.7.1905), pp. 307-309; y 18 (30.7.1905), pp. 325-327

"**Noticia de la Fundación de la Sociedad del Folklore Cubano**", en *Diario de la Marina*, La Habana, 8.1.1923; reproducido bajo el título "Fundación de la Sociedad del Folklore Cubano", en *Archivos del Folklore Cubano*, 1:1 (1924), pp. 91-93.

ORTIZ, Fernando:

Hampa afro-cubana. Los negros brujos: apuntes para un estudio de etnología criminal, Madrid, Librería de F. Fe, 1906

Superstizioni criminose in Cuba, Torino, Archivio di Psichiatria, 1906

Entre cubanos: psicología tropical, París, P. Ollendorf, 1913

Hampa afrocubana. Los negros esclavos: estudio sociológico y de derecho público, La Habana, Revista Bimestre Cubana, 1916

"La fiesta afrocubana del Día de Reyes", en *Revista Bimestre Cubana*, XV (1920), pp. 5-26

"Los cabildos afrocubanos", en *Revista Bimestre Cubana*, XVI (1921), pp. 5-39

Un catauro de cubanismos; apuntes lexicográficos, La Habana, Ed. Revista Bimembre Cubana, 1923

Glosario de afronegrismos, La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1924

La "clave" xilofónica de la música cubana; ensayo etnográfico, La Habana, Molina, 1935

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar; advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales: su etnografía y su transculturación, La Habana, J. Montero, 1940

Las cuatro culturas indias de Cuba, La Habana, Arellano, 1943

La música y los areitos de los indios de Cuba, La Habana, Lex, 1948

La africanía de la música folklórica de Cuba, La Habana, Ministerio de Educación, 1950

Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba, La Habana, Ministerio de Educación, 1951

Los instrumentos de la música afrocubana, 5 vol., La Habana, Ministerio de Educación, 1952-1955

La transculturación blanca de los tambores negros, Caracas, Separatas de Archivos Venezolanos de Folklore, 1952

PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina:

El romance octosílabo en Cuba, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de La Habana, 1913

“El Romance en Cuba”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, XVIII:2 (marzo de 1914), pp. 180-260 y XVIII:3 (mayo 1914), pp. 278-321

El romance en Cuba, La Habana, Imprenta Siglo XX, 1914

“Romances de pasión”, en *Archivos del Folklore Cubano*, V:1 (1930), pp. 5-29

Coplas y romances de Navidad, conferencia leída en el Lyceum Lawn Tennis Club, el 17.12.1946; reproducida en *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985, pp. 572-609

Investigaciones y apuntes literarios, ed. de Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas, 1985

PORTELL VILÁ, Herminio: “Catalina y el marinero”, en *Archivos del folklore cubano*, II:3 (1926), pp. 132-136

REDONDO DE FELDMAN, Susana: “Romances viejos en la tradición popular cubana”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 365-372

SANTOS GRACIA, Caridad y CORREA CAJIGAL, Sonia: *Cuando de jugar se trata. Juegos infantiles*, La Habana, Editorial Científico-Técnica, 1999

TRAPERO, Maximiano y ESQUENAZI PÉREZ, Martha: *Romancero tradicional y general de Cuba*, Canarias-La Habana, Gobierno de Canarias-Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, 2002.

X.5. REPÚBLICA DOMINICANA

ANDRADE, Manuel José:

Folk-lore from the Dominican Republic, New York, American Folklore Society, 1930

Folklore de la República Dominicana, Ciudad Trujillo [Santo Domingo], Universidad de Santo Domingo, 1948

ARETZ-THIELE, Isabel y RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe: "Reseña de un viaje a la República Dominicana", en *Boletín del Instituto de Folklore* (Caracas), IV:4 (diciembre 1963), pp. 157-204; reproducido bajo el nuevo título de "Un cursillo de folklore", en *Universo*, 4 (julio-diciembre 1973), pp. 11-99

ARZENO, Julio: *Del Folk-lore Musical Dominicano*, Santo Domingo, Imp. La cuna de América, 1927

GARCÍA, Wilfredo, RUEDA, Manuel et al.: *De tierra morena vengo. Imágenes del hombre dominicano y su cultura*, Santo Domingo, Sociedad Industrial Dominicana, 1987

Edna Garrido de Boggs pionera del folklore, ed. homenaje del *Boletín Museo del Hombre Dominicano*, 33, 2003

GARRIDO PUELLO, Emigdio Osvaldo, GARRIDO, Víctor y GARRIDO DE BOGGS, Edna: *Perlas de la pluma de los Garrido*, ed. Edgar Valenzuela, Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2009

GARRIDO DE BOGGS, Edna:

Versiones dominicanas de romances españoles, Ciudad Trujillo, Pol Hermanos, 1946.

"El Folklore del niño dominicano", en *Boletín del Folklore Dominicano*, 2 (1947), pp. 54-64.

Folklore infantil de Santo Domingo, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955.

"Panorama del Folklore Dominicano", en *Folklore Americas*, vol. XXI, 1-2 (1961), pp. 1-23.

Reseña histórica del folklore dominicano, Santo Domingo, Ediciones de la Secretaría de Estado de Cultura-DINAFOLK, 2006.

Más allá del sur dominicano: textos folklóricos de Edna Garrido de Boggs, ed. Edgar Valenzuela, Martha Ellen Davis y Xiomarita Pérez, Santo Domingo, Dirección General de la Feria del Libro, 2007

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro:

"Romances en América", en *Cuba Contemporánea*, III:4 (1913), pp. 347-366

"Poesía popular", en *Barahuco*, 189 y 191, Santo Domingo, 14 y 21 de abril de 1934

El español en Santo Domingo, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, V, Buenos Aires, Instituto de Filología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1940

JORGE, Bernarda: *El Canto de Tradición Oral de República Dominicana*, Santo Domingo, Colección Banreservas, 1996

LIZARDO, Fradique: *La canción folklórica en Santo Domingo*, San Cristóbal, Publicaciones de la Sociedad Folklórica Dominicana, 1958

NOLASCO, Flérida de:

La música en Santo Domingo y otros ensayos, Ciudad Trujillo, Editora Montalvo, 1939

“Un romance viejo”, en *La Nación*, VI:1900 (12.5.1945), p.5

“El romance en la República Dominicana”, en *La Nación*, VI:1970 (21.7.1945), p.3; y VI:1977 (28.7.1945), p. 5

La poesía folklórica en Santo Domingo, Santiago, Editorial El Diario, 1946

Santo Domingo en el folklore universal, Ciudad Trujillo, Impresora Dominicana, 1956

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe e ARETZ-THIELE, Isabel: “Reseña de un viaje a la República Dominicana”, en *Boletín del Instituto de Folklore*, IV:4 (1963), pp. 157-204

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio:

Poesía popular dominicana, I, Santo Domingo, R.D., La Nación, 1938

Del Romancero dominicano, Santiago, R.D., Editorial El Diario, 1943

Música y baile en Santo Domingo, Santo Domingo, R.D., Librería Hispaniola, 1971

Lengua y folklore de Santo Domingo, Santiago, UCMM, 1975

RUEDA, Manuel:

Adivinanzas dominicanas, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1970

Conocimiento y poesía en el folklore, Santo Domingo, Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1971

TEJADA, Rita: *Mujeres, Eros y Tánatos en el romancero dominicano*, Santo Domingo, Letra Gráfica, 2006

URTEAGA, Juan: *Folklore de la República Dominicana*, [s. l.], [s. e.], [1957]

VALVERDE, Sebastián Emilio: *Aportación a la investigación del Folklore en Santo Domingo: el rosario*, [Santiago de los Caballeros], Ediciones Panorama, 1944; reedición bajo el título “El rosario” en *Revista Dominicana de Folklore* I:2 (agosto 1975), pp. 44-60

X.6. ARGENTINA

ARAMBURU, Julio: *El folklore de los niños; juegos, corros, rondas, canciones, romances, cuentos y leyendas*, 2ª ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1944

ARETZ-THIELE, Isabel:

Música tradicional argentina: Tucumán, historia y folklore, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1946

Música tradicional de La Rioja, Venezuela, INIDEF, 1978

CARPENA, Elías: “Dos nuevas versiones del romance de Delgadina”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIV: 53 (1945), pp. 685-698

CARRIZO, Juan Alfonso:

Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Cajamarca), Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926

Cancionero popular de Salta, Buenos Aires, A. Baiocco Hermanos, 1933

Cancionero popular de Jujuy, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1934

Cancionero popular de Tucumán, 2 vol., Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1937

Cancionero popular de La Rioja, 3 vol., Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, [1942]

CHICOTE, Gloria B.:

“La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001), pp. 97-118

Romancero tradicional argentino, London, University of London, 2002

“El Romancero tradicional argentino. Interferencias en la definición, la recolección y la puesta por escrito del género”, en *Romancero. Visiones y revisiones*, eds. Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2008, pp. 11-27

CHICOTE, Gloria B. y GARCÍA, Miguel A.: *Romances. Poesía oral de la Provincia de Buenos Aires*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1996

DÍAZ, Rogelio y GALLARDO, Pascual: *Cancionero sanjuanino*, Mendoza, Best Hermanos, 1939

DRAGHI LUCERO, Juan: *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, Best Hermanos, 1938

FURT, Jorge: *Cancionero popular rioplatense*, 2 vol., Buenos Aires, Librería La Facultad, 1923-1925

JACOVELLA, Bruno: “Una escuela folklórica superada y un <<romancero>> en que intenta sobrevivirse”, en *Folklore*, 6 (1942), pp. 57-60

JIJENA SÁNCHEZ, Rafael: *Hilo de oro, hilo de plata*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1940

LULLO, Orestes di y CARRIZO, Juan Alfonso: *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires, A. Baiocco y Cía, 1940

MOYA, Ismael: *Romancero. Estudio sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vol., explicación preliminar de **Ricardo Rojas**, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941

OCHOA DE MASRAMÓN, Dora: “Los romances en San Luis, República Argentina”, en *Folklore Americano*, 19-20 (1971-1972), pp. 206-218

OCHOA DE MASRAMÓN, Dora et al.: *Selección del cancionero tradicional de San Luis*, San Luis, Asociación Las Pircas, 1992

ORDUNA, Germán: “Una versión del romance de *Las señas del esposo* en Buenos Aires”, en *Incipit*, 3 (1983), pp. 197-200

TERRERA, Guillermo Alfredo: *Primer cancionero popular de Córdoba: Investigación científica folklórica*, Córdoba, Argentina, Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1948

VIGGIANO ESAIN, Julio: *Cancionero popular de Córdoba. Poesía mayor tradicional*, III, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1981

X.7. CHILE

ANDRADE COLOMA, Abdón: "Folklore de Valdivia", en *Archivos del Folklore Chileno*, 1 [1950], pp. 7-117

BAEZA, Mario: *Cantares de Chile*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1956

BARROS, Raquel y DANNEMANN, Manuel:

"Introducción al estudio de la tonada", en *Revista Musical Chilena*, 89 (1964), pp.105-114

El romancero chileno, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1970

CÁRDENAS, Renato: *Décimas y corridos de Chiloé*, 1976

CAVADA, Francisco: *Chiloé y los Chilotes. Estudios de folklore y lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del Archipiélago*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1914

DANNEMANN, Manuel: "Variedades formales de la poesía popular chilena", en *Atenea*, CXXVI:372 (1956), pp. 45-71

DÖLZ HENRY, Inés:

Los Romances Tradicionales Chilenos. Temática y técnica, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1976

"Temática y técnicas romancescas en la poesía infantil chilena", en *Folklore Americano*, 23 (1977), pp. 69-87

Antología crítica de la poesía tradicional chilena, México, IPGH, 1979

DUFOURCQ, Lucila: "Noticias relacionadas con el folklore de Lebu", en *Anales de la facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología (Universidad de Chile)*, 3 (1941-1943), pp. 225-294

FIGUEROA, Elisa: "Apuntes folklóricos de Malleco", en *Anales de la Universidad de Chile*, CVIII:79 (1950), pp. 87-111; reedición en *Archivos del Folklore Chileno*, 2 (1950), pp. 87-106

LAVAL, Ramón Arminio:

Oraciones, ensalmos y conjuros del pueblo chileno comparados con los que se dicen en España, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910

Contribución al folklore de Carahué. (Chile), Madrid, Victoriano Suárez, 1916

"Nuevas variantes de romances populares", en *Archivos del Folklore Cubano*, III:4 (1928), pp. 16-26

MANRÍQUEZ, Cremilda: "Contribución al estudio del folklore de Cautín", en *Anales de la facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología (Universidad de Chile)*, 3 (1941-1943), pp. 5-131

MUÑOZ, Diego: "La poesía popular chilena", en *Anales de la Universidad de Chile*, CXIII:93 (1954), pp. 31-48

MUÑOZ, Lucila: "Estudios del folklore de San Carlos", en *Anales de la facultad de Filosofía y Educación: Sección de Filología* (Universidad de Chile), 3 (1941-1943), pp. 133-183

PEREIRA SALAS, Eugenio: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941

PINO SAAVEDRA, Yolanda: "La Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia en Chile", en *Folklore Americas*, XXVI:2 (1966), pp. 1-29

PIZARRO SOTO, Gabriela: *Cuaderno de Terreno: Apuntes sobre el Romance en Chile*, Santiago de Chile, Autoediciones Populares-Taller Lican Rumi, 1986

PLATH, Orestes: "Folklore chileno. Aspectos populares infantiles", en *Anales de la Universidad de Chile*, CIV:61-62 (1946), pp. 77-143

ROMÁN GUERRERO, Rebeca: "Folklore de la antigua provincia de Colchagua", en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LX:64 (1929), pp. 77-143

TRAPERO, Maximiano, BAHAMONDE, Juan y SIEMENS, LOTHAR: *Romancero General de Chiloé*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1998

VARGAS ANDRADE, Lina: "Contribución al estudio de la literatura popular de Chiloé", en *Anales de la universidad de Chile*, V (1927), pp. 123-221

VICUÑA CIFUENTES, Julio: *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1912

WEGENER, Elena: "Anotaciones folklóricas de Constitución", en *Archivos del Folklore Chileno*, 8 (1957), pp. 61-89

X.8. URUGUAY

FAGET, Eduardo: "Antiguos romances populares. El Romancero y su aculturación en el Uruguay", en *Revista de la Biblioteca Nacional de Montevideo*, 9 (1975), pp. 79-114

PEREDA VALDÉS, Ildefonso: *Cancionero popular uruguayo. (Materiales recogidos en los departamentos de Montevideo, Cerro Largo, Durazno, Canelones y Lavalleja, y ensayo de interpretación de los mismos con una introducción al estudio de la ciencia folklórica)*, Montevideo, Florensa y Lafón, 1947

ZAFFARONI BÉCKER, Zahara: *Poesía Folklórica Infantil del Uruguay (Contribución)*, Montevideo, Ediciones CEFU, 1956

X.9. PARAGUAY

GRANDA, Germán de: "El romancero tradicional español en el Paraguay: razón de una aparente anomalía", en *Thesaurus*, XXXVII:1 (1982), pp. 120-147

X.10. PERÚ

ROMERO, Emilia: *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge: "Un romance español del siglo XVII en el Perú", en *Tres*, 7 (1940), pp. 63-70

X.11. ECUADOR

BARRERA, Isaac J.: *Estudios de Literatura Castellana. El Siglo de Oro*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1935

CORNEJO, Justino: *Chigualito chigualó. Biografía completa del villancico ecuatoriano*, Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1959

X.12. COLOMBIA

ARIAS, Juan de Dios:

"Romances y dichos santandereanos", en *Revista Javeriana* (Bogotá), XX:98 (1943), pp. 116-123

"El romance en la tradición santandereana", en *Bolívar*, 16 (1953), pp. 137-165

Folklore Santandereano, vol. II, Bucaramanga, Biblioteca Santander, 1954

BEUTLER, Gisela:

Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1969; traducción en español, *Estudios sobre el Romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1977

BUESA OLIVER, Tomás y FLÓREZ, Luis: *El Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954

CUERVO, Rufino José: *Anuario de la Academia Colombiana*, Bogotá, 1874

DOUGHERTY, Frank T.:

"Romances tradicionales de Santander", en *Thesaurus*, XXXII:2 (1977), p. 242-272

"Traditional Ballads from Colombia (Department of Santander)", en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 197-203

FABO, Pedro: *Idiomas y etnografía de la región oriental de Colombia*, Barcelona, José Benet, 1911

FIGUEROA LORZA, Jennie: "Algunos juegos infantiles del Chocó", en *Thesaurus*, XXI:2 (1966), pp. 274-300

FLÓREZ, Luis:

Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981-1983

Manual del atlas lingüístico etnográfico de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983;

FRIEDMANN, Susana: "Estrategias orales y la transmisión del romance en las tierras bajas de Colombia" en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 701-715

GRANDA, Germán de:

"Romances de tradición oral conservados entre los negros del Occidente de Colombia", en *Thesaurus*, XXXI:2 (1976), p. 209-229

"Dos notas sobre romances tradicionales en Chocó (Colombia)", en *Revista de Literatura*, 77-78 (1978), pp. 115-128

Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977

GUTIÉRREZ, Benigno A.: *Arrume folklórico. De todo el maíz. Fantasía criolla, guachaqueada y psicológica, de trovas, levas y cañas*, Medellín, Imprenta Departamental, [1947]

LEÓN REY, José Antonio: *Espíritu de mi Oriente: Cancionero popular*, 2 vol., Bogotá, Imprenta Nacional, 1951-1953

MONTES GIRALDO, José Joaquín:

"Del habla y el folclor de Manzanares", en *Thesaurus*, XIII: (1958), pp. 175-187

Glosario lexicográfico del Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia (ALEC), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986

OTERO D'COSTA, Enrique: "Apuntes sobre demosofía colombiana", en *De Santafé y Bogotá*, 3, junio 1925; reedición en *Montañas de Santander*, Bucaramanga, Biblioteca de autores santandereanos, 1932, pp. 121-135

OTERO MUÑOZ, Gustavo: *La literatura colonial de Colombia, seguida de un Cancionerillo popular*, La Paz (Bolivia), Imprenta Artística, 1928

PABÓN NÚÑEZ, Lucio: *Muestras Folklóricas del Norte de Santander*, [s.l.], Ministerio de Educación Nacional, 1952

PARDO TOVAR, Andrés:

Los cantares tradicionales del Baudó, Bogotá, Conservatorio Nacional de Música, 1960

"Experiencias de una excursión folclórica", en *Revista colombiana de folclor*, II:4 (1960), pp. 127-135

La Poesía Popular Colombiana y sus Orígenes Españoles, Bogotá, Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folclore, 1966

ROBLEDO, Emilio: "De nuestro folklore", en *Revista Javeriana* (Bogotá), XX:98 (1943), pp. 266-269

RODRÍGUEZ DE MONTES, María Luisa: "Algunos juegos de niños en Colombia", en *Thesaurus*, XXI:1 (1966), p. 87-155

SABIO, Ricardo: *Corridos y coplas. Canto a los Llanos Orientales de Colombia*, Cali, Editorial Salesiana, 1963

VILLARREAL VÁSQUEZ, Luis José: "Ficción y realidad de algunos romances tradicionales en Santander: la hipérbole; una marca de compensación", en *Thesaurus*, 47:2 (1992), pp. 313-336

X.13. VENEZUELA

ALMOINA DE CARRERA, Pilar: *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, [1975]

ARETZ-THIELE, Isabel: *Cantos Navideños en el folklore venezolano*, Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962

DUBUC DE ISEA, Lourdes: *Romería por el folklore boconés*, Mérida, Universidad de los Andes, 1966

Cancionero popular del niño venezolano, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1946

CARDOZO, Lubio: "Romances de los pueblos del sur", en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Venezuela), LIV:216 (1971), pp. 727-733; reproducido en *Revista Venezolana de Folklore*, 5 (1974), pp. 51-56

CARRERA, Gustavo Luis: "Una nueva versión venezolana del romance de Blancaniña", en *Boletín del Instituto de Folklore*, III:7 (1960), pp. 277-290

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo: *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1976

LISCANO, Juan:

"Estampa venezolana", en *Acción Democrática*, 6 (14.2.1942)

"Folklore y cultura", en *Revista Venezolana del Folklore*, 2 (1947), pp. 15-30

MACHADO, José Eustaquio: *Cancionero popular venezolano: cantares y corridos, galerones y glosas*, [Caracas], Empresa El Cojo, 1919

MONROY PITTALUGA, Francisco: "Cuentos y romances tradicionales en Cazorla (Llanos del Guárico)", en *Archivos venezolanos de folklore*, 1:2 (1952), pp. 360-380

MONTESINOS AGÜERO, Pedro: "Rincón antiguo. Dos romances viejos.", en *Revista Nacional de Cultura*, II:24 (1940), pp. 45-53

OLIVARES FIGUEROA, Rafael:

"Documentación folklórica: Romances coloniales recogidos en Venezuela", en *Revista del Instituto Pedagógico Nacional*, I:2 (1944), pp. 151-153, y I:3 (1944), pp. 254-256

Folklore venezolano. Versos, Caracas, Ministerio de Educación Nacional, 1948

Poesía popular venezolana, Caracas, Servicio de la Cultura, 1950

PARDO, Isaac J.: "Investigaciones folklóricas. Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana", en *Revista Nacional de Cultura*, V:36 (1943), pp. 35-74

PLANCHART, Enrique: "Observaciones sobre el Cancionero Venezolano", en *Cultura Venezolana*, 28 (1921), pp. 153-167; reproducido en *Archivos Venezolanos de Folklore*, 8 (1967), pp. 137-152

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe: "El seis", en *Boletín del Instituto de Folklore*, III:4 (1959), pp. 1-38

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe e ARETZ-THIELE, Isabel: *Folklore Tachirenses*, Caracas, Biblioteca de autores y temas tachirenses, 1961-1963

ROJAS, Arístides: "El cancionero popular de Venezuela", en *El Cojo Ilustrado*, 30 (1893), pp. 100-102

TAMAYO, Francisco:

"Raíces del folklore venezolano", en *Cubagua*, 1 (1938)

"Juegos infantiles", en *Revista Venezolana de Folklore*, 3 (1970), pp. 7-11

X.14. PANAMÁ

BLAS TEJEIRA, Gil: *Lienzos istmeños*, Madrid, Cultura Hispánica, 1968

PÉREZ DE ZÁRATE, Dora: *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá*, Panamá, [s. e.], 1957

X.15. COSTA RICA

BETANCOURT, Helia, COHEN, Henry y FERNÁNDEZ, Carlos: *Romancero y cancionero general de Costa Rica*, San José de Costa Rica, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1999

BETANCOURT PLASENCIA, Helia et al.: *Cancionero y romancero tradicional de la provincia de Heredia*, San José de Costa Rica, Fundación Educativa San Judas Tadeo, 1992

COHEN, Henry:

"Les Romances Religiosos des provinces de Heredia, Cartago et Alajuela (Costa Rica)", en *Caravelle*, 64 (1995), pp. 101-117

"Textual Economy and the Economics of Gender Relations in Costa Rican Versions of 'Las señas del Marido'", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 12:1 (Fall 1996), pp. 3-16

CRUZ-SÁENZ, Michèle S. de:

"El Romancero de Costa Rica", en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 191-195

Michèle S. de Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986

“El romancero tradicional de Costa Rica”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 219-222

Romancero tradicional de Costa Rica, Newark, Juan de la Cuesta, 1986

FONSECA, Julio: “Referencias sobre música costarricense”, en *Revista de Estudios Musicales* (Mendoza, Argentina), I:3 (1950), pp. 75-98

GAMBOA, Emma: *Canciones populares para niños*, San José, Lehmann, 1941

MONGE OTÁROLA, María Eugenia: “Romances populares” en *Educación* (San José de Costa Rica), IV:11 (1958), pp. 78-80

X.16. NICARAGUA

GARCÍA, Secundino: *Cancionero folklórico nicaragüense*, 3 vol., Managua, 1945

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto:

“La Virgen María en el Romancero nicaragüense”, en *Juventud*, I:12 (1943), pp. 15-20

“Romances y corridos nicaragüenses”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V (1944), 69-181; ed. posterior como monografía, *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Imprenta Universitaria, 1946

STOUT, Peter F.: *Nicaragua, past, present and future: a description of its inhabitants, customs, mines, early history, modern filibusterism, proposed inter-oceanic canal and manifest destiny*, Philadelphia, J. E. Potter, 1859

X.17. EL SALVADOR

BARATTA, María de: *Cuzcatlán Típico. Ensayo sobre Etnofonía de El Salvador. Folklore, Folkwisa y Folkway*, San Salvador, Ministerio de Cultura, [1952]

ESPINOSA, Francisco:

Canciones populares, San Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 1941

Folk-lore salvadoreño, San Salvador, [s.e.], 1946

Recopilación de materiales folklóricos salvadoreños, Comité de Investigaciones Folklóricas, San Salvador, 1944

X.18. GUATEMALA

ESTRADA, Ricardo: “El romance”, en *Humanidades*, III-IV (1949), pp. 57-84; reproducido en *Tradiciones de Guatemala*, 19-20 (1983), pp. 161-192

LARA FIGUEROA, Celso: “Los trovadores del pueblo. Poesía popular de Guatemala”, en *La Tradición Popular*, 20 (1978), pp. 3-27; reeditado (sin apenas modificaciones) con nuevo título, “La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala”, en *Folklore Americano*, 28 (1979), pp. 85-111; reproducido sin fotos ni partituras bajo el título “El

Imaginario Poético en la Literatura Popular de Guatemala”, en *La Tradición Popular*, 129 (2000), pp. 1-16

NAVARRETE, Carlos:

“Notas para un estudio del corrido en Guatemala”, en *Tlatoani*, 8-9 (noviembre 1954), pp. 19-23; reproducido en *Tradiciones de Guatemala*, 4 (1975), pp. 369-377

“El romance tradicional y el corrido en Guatemala”, en *Universidad de San Carlos: Publicación Cuatrimestral*, 59 (1963), pp. 181-254

El Romance tradicional y el Corrido en Guatemala, México D. F., UNAM, 1987

VALENZUELA, Wilfredo: “El corrido nacional”, en *Tradiciones de Guatemala*, 5 (1976), pp. 131-154

X.19. MÉXICO

BRONDO WHITT, E.: “Hilitos de oro”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, II (1941), pp. 113-116

CARDOZO-FREEMAN, Inez: “Creativity in the Folk Process: The Birth of a Mexican Corrido”, en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 205-214

CASTRO LEAL, Antonio: “Dos romances tradicionales”, en *Cuba Contemporánea*, VI:3 (1914), pp. 237-244

DÍAZ ROIG, Mercedes y GONZÁLEZ, Aurelio: *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986

DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, María Teresa: *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México, 1979

DOMÍNGUEZ, Francisco: “Investigación en Huixquilucán”, en *Investigación Folklórica en México*, I, México, SEP-INBA, 1962, pp. 100-112

DURAND, José: “Los doce pares en la poesía popular mexicana”, en *Cuadernos americanos*, CCXXXIII:6 (1980), pp. 167-191

GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio: *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, México, El Colegio de México, 1993

HENESTROSA, Andrés: *Espuma y flor de corridos mexicanos*, México, Porrúa, 1977

MENDOZA, Vicente T.:

“Un romance castellano que vive en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 69-78

“El romance de las señas del esposo”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 79-89

“Derivaciones de la Canción de Mambrú en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, I (1938-1939), pp. 91-101

“El romance de las señas del esposo”, en *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina*, III:1-2 (1940), pp. 10-14

“La canción del gato en México”, en *Folklore: Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica* (Buenos Aires, Argentina), 5 (1942), pp. 47-48

Cincuenta corridos mexicanos escogidos y armonizados por Vicente T. Mendoza. México D. F., Secretaría de Educación Pública, 1944

Lírica infantil de México, México D. F., El Colegio de México, 1951

“El romance tradicional de Delgadina en México”, en *Universidad de México*, 6:69 (1952), pp. 8-17

Panorama de la música tradicional de México. México D. F., UNAM, 1956

Lírica Narrativa de México: (el corrido), México D. F., UNAM, 1964

MENDOZA, Vicente T. y RODRÍGUEZ, Virginia: *Folklore de San Pedro Piedra Gorda (Zacatecas)*, México D. F., Congreso Mexicano de Historia, 1952

MONCADA GARCÍA, Francisco: *Así juegan los niños*, México, Ed. Avante, 1968

MURO MÉNDEZ, José: “El Alabado recogido en una hacienda del Bajío”, en *Mexican Folkways*, 2 (1926), pp. 6-8

NAVARRETE, Carlos: “Romances y corridos del Soconusco”, en *25 estudios de folklore: Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México D. F., Univ. Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 195-208

OREA, Basilio: “Romance tradicional de Bernal Francés en México”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 9 (1954), pp. 81-115

PEREA, Socorro: “Valonas y décimas potosinas de los pares de Francia”, en *Cuadernos americanos*, CCXXXIII:6 (1980), pp. 145-166

PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor: *Trayectoria del corrido*, México, [s.e.], 1935

PINEDO, Manuel D. y PÉREZ, Rebeca: “Recolección Folklórica en Valparaíso, Zacatecas”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VI (1950), pp. 503-508

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel: *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de los Altos de Guanajuato*, Tesis para obtener el grado de Maestra de Literatura Hispanoamericana, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012

REUTER, Jas:

“Un nuevo sistema de descripción analítica de la lírica popular mexicana”, en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 233-245

La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano, México, Panorama Editorial, 1980

SALDÍVAR, Gabriel: *Historia de la música en México*, México D. F., Secretaría de Educación Pública, 1934

SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio: “Romances tradicionales de Guerrero”, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 7 (1951), pp. 7-72

VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio: *Canciones y Corridos Mexicanos*, México, [s. e.], 1925

YÁÑEZ, Agustín: *Flor de juegos antiguos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1941

ZAID, Gabriel: *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1971

ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes:

La tradición poética-narrativa en el noreste de México, Tesis doctoral, México D. F., El Colegio de México, 2006

"Conservación, variación y lexicalización en el Romancero del noreste de México", en *Romancero: visiones y revisiones*, ed. Aurelio González Pérez y Beatriz Mariscal Hay, México D.F., El Colegio de México, 2008

X.20. PUERTO RICO

ALDEN MASON, J.: *Folklore puertorriqueño I. Adivinanzas*, ed. Aurelio M. Espinosa, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960

ALDEN MASON, J. y ESPINOSA, Aurelio M.:

"Porto-Rican Folk-lore Riddles", en *Journal of American Folk-lore*, XXIX (1916), pp. 423-504

"Porto-Rican Folk-lore: Décimas, Christmas Carols, Nursery Rhymes and other Popular Songs", en *Journal of American Folk-lore*, XXXI (1918), pp. 289-450

CADILLA DE MARTÍNEZ, María:

La poesía popular en Puerto Rico, Madrid, Universidad de Madrid, 1933

Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, Baldrich, 1940

CANINO SALGADO, Marcelino J.:

La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968

La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970

El cantar folklórico de Puerto Rico (Estudio y florilegio), San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1974

DELIZ, Montserrat: *Renadío del cantar Folklórico de Puerto Rico*, Madrid, Ediciones Espectáculos América, 1951

ESPINOSA, AURELIO M.: "Romances de Puerto Rico", en *Revue Hispanique*, XLIII (1918), pp. 309-364

LLUCH, Amalia: "La décima culta en Puerto Rico", en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 223-232

LUCE, Allena: *Canciones populares de Puerto Rico*, Boston, Silver Burdett y Cia, 1921

ROBERTS, Helen H.: "Spanish romances from Porto Rico", en *Journal of American Folklore*, XXXIII:127 (1920), pp. 76-79

X.21. ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

ARMISTEAD, Samuel G.:

"Romances tradicionales entre los hispano-hablantes del estado de Luisiana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII:1 (1978), pp. 39-56

"Hispanic Traditional Poetry in Louisiana" en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Madrid, CSMP-University of California-Gredos, 1979, pp. 147-158

"Más romances de Luisiana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII:1 (1983), pp. 41-54

The Spanish Tradition in Louisiana, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1992

La tradición hispano-canaria de Luisiana. La literatura tradicional de los isleños, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007

CAMPA, Arthur León:

The Spanish Folksong in the Southwest, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1933

Spanish Folk Poetry in New Mexico, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1946

"Spanish Folksongs in Metropolitan Denver", en *Southern Folklore Quarterly* (Gainesville, Florida), 24 (1960), pp. 149-192

ESPINOSA, AURELIO M.:

"Refranes de Nuevo Méjico", en *Journal of American Folk-lore*, XXVI (1913), pp. 97-114

"Adivinanzas de Nuevo Méjico", en *Journal of American Folk-lore*, XXVIII (1915), pp. 319-352

"Romancero nuevomejicano", en *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), pp. 446-560

"New-Mexican Spanish folk-lore", en *Journal of American Folklore*, XXIX (1916), pp. 505-535

"Romancero nuevomejicano: Addenda", en *Revue Hispanique*, XL (1917), pp. 215-227

"Romances tradicionales de California", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 299-313

"Spanish Folklore in New Mexico", en *New Mexico Historical Review*, I:2 (1926), pp. 135-155

"Traditional Spanish Ballads in New Mexico", en *Hispania*, 15 (1932), pp. 89-102

"Romances españoles tradicionales que cantan y recitan los indios de los pueblos de Nuevo Méjico", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 14 (1932), pp. 97-109

"An Extraordinary Example of Spanish Ballad Tradition in New Mexico", en *Stanford Studies in Language and Literature*, California, Standford University, 1941, pp. 28-34

"Spanish Tradition among the Pueblo Indians", en *Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley, Wellesley Collage, 1952

Romancero de Nuevo Méjico. Revista de Filología Española, anejo LVIII, Madrid, CSIC, 1953

"Folklore infantil de Nuevo México", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 10 (1954), pp. 499-547

FERNÁNDEZ, Madelaine: "Romances from the mexican tradition of southern California", en *Folklore Americas*, XVI:2 (1966), pp. 35-44

MacCURDY, Raymond R.:

"Un romance tradicional recogido en Luisiana: *Las señas del marido*", en *Revista Hispánica Moderna*, 13 (1947), pp. 164-166

"Spanish Folklore from St. Bernerd Parish, Louisiana", en *Southern Folklore Quarterly*, 13 (1949), pp. 180-191 y 16 (1952), pp. 227-250

"Los isleños de Luisiana. Supervivencia de la lengua y folklore canarios", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 21 (1975), pp. 475-591

MENDOZA, Vicente T. y RODRÍGUEZ RIVERA, Virginia: *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, 1986

PAREDES Américo:

Ballads of the lower border, M. A. diss. University of Texas, Austin, 1953

A Texas-Mexican Cancionero. Folksongs of the lower border, Chicago, University of Illinois Press, 1976

RAEL, Juan B.: *The New Mexican "Alabado"*, Stanford, Standford University, 1951

ROBB, John Donald: *Hispanic Folk Songs of New Mexico; with Selected Songs Collected, Transcribed and Arranged for Voice with Piano or Guitar Accompaniment*, Albuquerque, University of New Mexico, 1954

X.22. BRASIL

CIACCHI, Andrea: "Funções da repetição e da dilatação do tempo narrativo em *Conde Alarcos*", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 729-738

FONSECA DOS SANTOS, Idelette: "El Romancero Paraibano: Análisis de una exploración", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de*

Junio de 1987), Sevilla-Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 717-727

MAGALHÃES, Celso de: "A poesia popular brasileira", en *O Trabalho* (Recife), 1, 15.4.1873; 2, 30.4.1873; 3, 15.5.1873; 4, 31.5.1873; 5, 15.6.1873; 6, 30.6.1873; 7, 15.7.1873; 8, 30.7.1873; 10, 31.8.1873 y 11, 20.9.1873. La serie de artículos fue editada posteriormente como libro al cuidado de Braulio do Nascimento, *Celso de Magalhães. A poesia popular brasileira*, Maranhão, Departamento de Cultura do Estado, 1966

ROMERO, Silvio: *Cantos populares do Brazil, acompanhados de introdução e notas comparativas por Teophilo Braga*, 2 vol., Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883

SEEGER, Judith: "Notes on traditional creativity: examples of innovation in two brazilian romances", en *De Balada y Lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 187-202

X.23. OBRAS CITADAS REFERENTES AL ROMANCERO PENÍNSULAR

CATALÁN, Diego y CAMPA, Mariano de la: *Romancero general de León: antología 1899-1989*, 2 vol., Madrid, Universidad Complutense, 1991

DÍAZ, Joaquín, VAL, José Delfín y DÍAZ VIANA, Luis: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, I, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978

FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel: *Folk-lore leonés*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1931

FERRÉ, Pere:

Romances tradicionais, Funchal, Câmara Municipal, 1982

Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960, I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco: *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1990

PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes: *Romancerillo de Arcos*, Cádiz, Diputación Provincial, 1986

PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina: "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", en *Revue hispanique* (Paris), 57 (1923), pp. 286-314; reedición en *Archivos del folklore cubano*, 3: 2 (1928), pp. 121-154

REQUEIXO, A.: "A tradición romancística galega: a figura de Aníbal Otero", en *Boletín galego de Literatura*, 15-16 (1996), pp. 47-76

VALENCIANO, Ana: *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, ed. Ana Valenciano coa axuda de José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca e Suzanne Petersen y presentación de Diego Catalán, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998

XI. RESUMEN EN INGLÉS DE LA TESIS DOCTORAL

XI.1. INTRODUCTION

In the 1st International Symposium on *Romancero*, held in Madrid, the 29th July, 1971, Samuel G. Armistead called the attention to the big gap in the research which characterized Latin American *Romancero* map. At the same occasion, Diego Catalán agreed with him and proposed to organize a specialist work team in charge of a **Romancero General Hispanoamericano* which would include scattered editions as well as known but unpublished collections. Since then, significant inroads had been made on the study of the modern traditional oral *Romancero* in the American Continent, although in the beginning of the twenty first century a lot of work remained to be done. Samuel G. Armistead and Diego Catalán diagnosis abided true. It lacked field surveys for the most part of American geography; archives and libraries needed to be examined in order to expose ballads from the oral tradition hidden in local journals unknown yet to scholars. Ten years ago, Aurelio González Pérez in his monograph *El Romancero en América*, reported that there were countries such as Honduras where not a single oral traditional ballad had been published; and other countries, like Paraguay, Bolivia, Ecuador, Panamá and El Salvador, with very scanty records. It was then, essential to complete field surveys through the whole continent, and in addition, it became indispensable to sift from the point of view of the genre, the American repertoires often defined for a wealth of fragmentary versions and hybrid themes, often closer to other genres of oral poetic narratives than to *Romancero*.

The design of the present doctoral dissertation, started in the dawn of the twenty first century, and directed by Ana Valenciano, answered the call of Samuel G. Armistead and Diego Catalán: the Research, as proposed by both in 1971, in a previously selected area with the goal to create wide enough corpus to allow the analysis of the ballad tradition characters: balancing bibliographical search and field work; that is, to make field surveys in unexplored areas and a thorough bibliographical research on published papers on the subject, primarily in magazines, journals and other publications from restricted geographical

areas. To reach our goal, we suffered initial limitations: it was a one-man enterprise, with insufficient time and resources at our disposal. Those shortages constrained the election of the geographic area subject to our research. Finally, we chose the Antilles and marked an ambitious target: the study of the oral traditional *Romancero* in the Dominican Republic and Cuba.

In the Dominican Republic only existed one really important collection made known in the middle of the last century by Edna Garrido de Boggs in *Versiones dominicanas de romances españoles*, to whom new texts were added in later work by the same author, whose prolific scholar life bore fruit until well into the twenty first century with her *Reseña histórica del folklore dominicano*. Edna Garrido's work was the starting point for the present dissertation regarding the Dominican *Romancero*. The harvest of the field surveys conducted during this research pays a merited homage to her. Such a harvest is only exceeded in Dominican lands by the egregious quisqueyian folklorist, whose unpublished texts from Cuban and Dominican informants, generously handed over to be included in this research, I must thank.

In Cuba, on the other hand, a big number of research and studies succeeded one another during the twenty century and nourished the initial textual corpus of ballads from Cuba: from the pioneering works by Carolina Poncet and José María Chacón, who established the bases to study traditional *Romancero* that has survived in Cuba; to the contributions from Sofía Córdova de Fernández, Ana María Arissó, and Concepción T. Alzola with their studies on children's folklore; or the contributions by many other scholars like Ramón Menéndez Pidal, Carlos A. Castellanos, Alejo Carpentier, Edna Garrido or Mirta Aguirre, just to cite the most illustrious, just to reach the final drive to the gathering by the surveys carried to the *Atlas de la Cultura Popular Cubana* (whose final edition, already in the twenty first century, was in charge of Martha Esquenazi) and Maximiano Trapero. Precisely the appearance in 2002 of *Romancero tradicional y general de Cuba* –that included the harvest of ballads gathered by Maximiano Trapero, limited to a particular region of the island, as well as great part of ballad versions gathered during the field surveys for the *Atlas de la cultura popular cubana*, great attempt to a compilation of the Cuban folklore but nevertheless, finished with certain geographic lacunae, especially in the eastern part of the Island– altered significantly our initial project and

delimited it geographically to the East side of the country, the less researched area of Cuba due to isolation from the main routes of communication. I focused my work on the provinces of Guantánamo, Gramma and Santiago (zones of Sierra Maestra), sparingly represented in the corpus of Cuban versions gathered until then. With the contribution of this doctoral dissertation, almost two hundred texts, included the first documented version of *Casada de lejas tierras*, the Cuban Orient equals in number of versions the western area of the island.

XI.2. CONTENT OF THE RESEARCH

Taking account of those antecedents and shortness of resources at my disposal, the principal aim of my field surveys was to gather strictly traditional *romances*, and to discriminate purposely no traditional text and narrative songs, that usually enlarge regional *Romanceros* to make up the often scarce *Romancero* corpus.

The balance is completely satisfactory. Regarding the Dominican Republic, in all –and discounting fragments, *incipit* and most fragmentary versions– my researches and field surveys have yielded more than fifty new quisqueyan ballad unpublished texts, which make for forty per cent of all the texts gathered until now in the Dominican Republic, and which rank the present dissertation as the second most important collection, only surpassed by the one to whom professor Edna Garrido dedicated her life as a scholar. Jointly, those two collections account for more than the eighty per cent of the Dominican corpus.

I visited the Dominican Republic twice. The first one, between the 16th and 30th of March 2001, my journey included the towns of Santiago de los Caballeros (Santiago), Mano Guayabo and Santo Domingo (Distrito Nacional de Santo Domingo), Puerto Plata (Puerto Plata) and Samaná y Las Terrenas (Samana), that time I could witness the survival of the traditional oral *Romancero* in the Dominican Republic: I registered several tens of versions of ten or more ballad themes. Taking that into account, in 2003, I thought advisable a more ambitious ballad survey that went on several more weeks and that ranged over a wider geographical area: Mano Guayabo and Santo

Domingo (Distrito Nacional de Santo Domingo), San José de Ocoa (Ocoa), Amaceyes, Guayabillo, Ceiba de Madera, San Victor and Villa Trina (Espaillat), Santiago de los Caballeros, Palo Quemado, Pedro García, Gurabo, Canca Abajo, Canca la Piedra and El Arroyo (Santiago) and Lajas de Yaroa (Puerto Plata).

In my second stay in the Dominican Republic, between October the 17th and December the 20th 2003, I interviewed 348 people, among children, teenagers, youngsters, old older people, women and men from all ages and background. Nonetheless, most of the interviewed were older people because they keep better and more trustworthy the folk tradition. For this very same reason, I interviewed more women than men (281 vs. 67), oral transmission is mostly a female affair. Even so, I never discharged male informants (twenty per cent), who are often splendid bearers of traditional knowledge. In fact, a very significant share of the previously unpublished texts with a single witness is owed to the privileged memory of male informants. Among a pool of 350 people interviewed, almost a third, 107, stated to know fragments of ballad themes, or at least, they were able to recognize the *incipit* from my personal survey handbook, worked out from previously known versions. This figure could be misleading: because my experience as a field surveyor, there was a previous intuitive selection of interviewed people that was, I think, quite well-aimed. It will be inaccurate to believe that a third of Dominican people were able to recite a fragment from a *romance tradicional*, *Mambrú* and *Monja por fuerza* excepted (likely known by a bigger share because of their use in children's songs and games); we could admit that figure only if we reduced our field of survey to people older than sixty, at least in the provinces of Ocoa, Santiago, Puerto Plata and Espaillat where I developed my research. In those areas the percentage could be close to a half of people over sixty.

If we aggregate the texts gathered in 2003 and 2001, both surveys have increased about fifty new texts the corpus of oral traditional ballads from the Dominican Republic. Among the quisqueyan texts provided by this doctoral dissertation stand out six previously unknown themes in the Dominican oral tradition: the most outstanding are the verses from the theme of *Silvana* in a half rimed half prose version, of unique relevance also in the whole Spanish America, since only other Cuban version were known, apart from some

Puertorican fragments; besides the two first Dominican texts from the religious ballad theme *En el monte murió Cristo*, which inaugurate in the Dominican tradition the religious themes of *Desde el huerto hacia el calvario* + *El rastro divino*, *Jesucristo va de ronda* + *El monumento de Cristo* and *El rastro divino* with á-a assonance, and the first Dominican text with the *Santa Catalina* theme appear “contaminated” with *Marinero al agua*.

Adding to those, a text of a ballad from the Caribbean sub tradition where survives the memory of the theme *La muerte del príncipe don Juan* joined to the discursive formula *No me entierren en sagrado*, forty new texts from *Las señas del esposo*, five from the religious theme *La Virgen y el ciego*, from which only one text was previously known in the Dominican Republic; three from the religious theme *Congoja de la Virgen en Belén* of which only one text was also known before this doctoral dissertation; another three from the theme *Madre, a la puerta hay un niño*; one from *El rastro divino* with the *Las tres Marías* motive, two from *Hilo de oro*; two from *Delgadina* theme, one from *Santa Catalina*, one from *Albaniña*, two witnesses of *Don Gato*, five of *Mambrú*, two of *Monja por fuerza*, two new texts of *Gerineldo* theme and another three from the double theme *Gerineldo* and *La condesita*.

As far as Cuba is concerned, I visited the country three times. In the first visit (three weeks in September 2000), my purpose was to see documentary sources and conduct a first investigation to confirm the survival of the *Romancero* in Cuba. The field surveys were basically developed in Ciudad de La Habana and in the towns of Baracoa, Boca de Yumurí and San Luis (province of Guantanamo). Despite the brevity of the stay, the final result was fully satisfactory and revealed the survival of modern oral traditional *Romancero* in the country. In total, I gathered around twenty ballad texts from nine different ballad themes, including fragments and versions.

After the promising results of that first stay in Cuba, we decided to make a much more ambitious research in the eastern part of the island, especially in the eastern part of the province of Guantanamo. This time, my visit to Cuba was extended for twelve weeks (from August the 18th to November the 9th, 2001). The research was developed in about 60 locations, belonging to four municipalities of three provinces. The bulk of the field work spent in Guantanamo province, in the municipalities of Maisí and, especially, of Baracoa.

The villages of the municipality of Maisí in which I worked were Labelle de Vertientes, Limones, Los Arabos, Los Quemados, Los Ranchos, Pueblo Viejo, Sabana and San Ramón de Vertientes. The villages of the municipality of Baracoa were Acueducto, Alegría, Baracoa, Boca de Miel, Boca de Yumurí, Cabacú, Capiro, Cayo Güin, Cayo Juaneque, Consolación de Mosquitero, El Guayabo, EL Güirito, El Laurel, EL Turey, El Zapote de Quibiján, Guanacón, Jamal, La Gotera, La Perrera de Quibiján, La Planta, La Vega del Taco, Los Hoyos de Sabanilla, Mabujabo, Majana, Majayara, Manglito, Mosquitero, Nibujón, Navas, Paso de Cuba, Pueblo Nuevo, Quibiján, Ribera de Duaba, Sabanilla, San José de Jaitesico, San Luis de Jamal, Santa María, Santa Rosa de Duaba, Tabajo and Yara. I also carried out field surveys in the province of Holguín, in the towns of Punta Gorda, Cañete and Yaminagüey, the three belonging to the municipality of Moa. I also took the opportunities that I had to do interviews in several municipalities in the province of Ciudad de la Habana, among them, the capital of the State.

In total, during the twelve weeks I interviewed about six hundred people, of which nearly four hundred were women and slightly more than two hundred, men. Of those surveyed, a third part, nearly two hundred people –152 women and 42 men– recognized, recited or sung ballads. Excluding fragment texts, I collected over one hundred new ballad texts from 23 different ballad themes: *Casada de lejas tierras*, *La hermana cautiva*, *Gerineldo*, *El quintado*+*La aparición de la enamorada*, *Las señas del esposo*, *Delgadina*, *Albaniña*, *Conde niño*, *Ricofranco*, *Santa Catalina*+*Marinero al agua*, *Monja por fuerza*, *Los tres alpinos*, *La nuera ociosa*, *Mambrú*, *La Virgen y el ciego*, *Santa Iria*, *Hilo de oro*, *Marinero al agua*, *Don Gato*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Me casó mi madre*, *Madre*, *Francisco no viene* and *Polonia y la muerte del galán*.

The last field surveys that I carried out in Cuba for the accomplishment of my doctoral thesis dates back to October 2004 and lasted eight weeks, from October the 28th to December the 22nd. Once the results of both projects, *Atlas de la Cultura Popular Cubana* and Maximiano Trapero's fieldworks were known, we decided to focus on those zones of the Cuban geography that remained practically unresearched, like Granma's province or a large number of the western municipalities of Santiago de Cuba's province, including Sierra Maestra, an area whose access had remained tacitly forbidden for being a militarily

strategic zone for the Cuban army. In particular, I carried out the first known field researches in the municipalities of Media Luna and Campechuela (Granma's province), as well as in the municipality of Niquero (Granma's province). In addition, I accomplished the first known field researches in Guamá's municipality (Santiago de Cuba's province), giving first time testimony of the survival of ballads not only in the above mentioned municipality of Guamá, but also in the adjacent ones of Contramaestre and Tercer Frente; the three form a geographical demarcation in Sierra Maestra's heart that constitutes the historically most isolated zone of the above mentioned province of Santiago de Cuba. As a result of the fieldwork that I have carried out, the rich and unknown ballad heritage in Sierra Maestra has come to light. In only ten days I could harvest, besides several fragmentary texts, forty-five new ballad texts, opening up the ballad corpus of the municipalities of Guamá, Contramaestre and Tercer Frente. In view of these promising results, a systematic research that lasted sufficient time might offer optimal results with which to enrich the knowledge we have of the Cuban ballads collection, together with its textual corpus.

Bearing in mind that the original contributions of this thesis to the textual corpus of Dominican ballads have been very satisfactory, the thesis contribution to the enrichment of the Cuban corpus of oral modern traditional ballads has been even bigger. In total, 165 new versions corresponding to 25 different ballad themes: 30 of the ballad *Las señas del esposo*, 28 of *La hermana cautiva*, 19 of *Delgadina*, 15 of the theme of *Polonia y la muerte del galán*, 10 of *Santa Catalina+Marinero al agua*, 8 of *La nuera ociosa*, 6 of *Los tres alpinos*, 5 of *Conde niño* and also 5 of the themes of *Don Gato*, *Marinero al agua* and *Monja por fuerza*; 4 of the ballads of *Albaniña*, *Ricofranco*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?* and *Mambrú*; 2 of that of *Hilo de oro*, *La Virgen y el ciego* and *Me casó mi madre*; and finally 1 of the ballads of *Casada de lejas tierras*, *Gerineldo*, of *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Santa Iria*, *El cura pide chocolate*, *Madre Francisco no viene* and of *La molinera y el cura* (of the latter theme only a fragment).

The textual corpus gathered in Cuba includes the most copious and representative collection of ballads of oral modern tradition in the Cuban East published to date, and whose importance, in my humble opinion, is to be compared to the collections of Carolina Poncet or to the compiled one to

elaborate the *Atlas de la Cultura Popular Cubana*. The field researches that I have carried out in Cuba, especially in the eastern part of the island, included isolated and inaccessible areas without any ballad news so far, like Maisi's municipality, at the eastern end of the island belonging to the province of Guantanamo, or that of Guamá, in the municipality of Santiago de Cuba, located in the heart of Sierra Maestra; next to more accessible enclaves like the municipalities of Media Luna and Campechuela, in Granma's province, without any ballad news to date either. In addition, they have brought to light the rich traditional knowledge of a municipality whose ballad information was practically non-existent, that of Baracoa, in the province of Guantánamo. I have also enriched the knowledge of other hardly explored municipalities like Moa, in Holguín's province. Furthermore, I have incorporated to the map of the ballads' collection the municipalities of Contramaestre and Tercer Frente, in the province of Santiago de Cuba, and that of Carlos Manuel de Céspedes, in Granma's province, all of them dismissed in the works of the ballads' Cuban collection. I have also explored the survival of the ballads' collection of modern oral tradition in Isla de la Juventud, to state the practically total absense of oral traditions, at least ballads.

Besides the quantitative importance of the collection by itself, among this 166 new versions, the first documented one both in Cuba and in Spanish America of the theme of *Casada de lejos tierras* stands out, as well as the first documented one in Cuba and second one in Spanish America of the theme *El quintado+La aparición de la enamorada*; also the first versions gathered in the Cuban East of the ballads *Albaniña* (four new texts) and *Santa Iria*, or 28 new texts of the ballad *La hermana Cautiva*, the major corpus gathered in Cuba of the above mentioned ballad of which only eight versions were known so far. It would also be necessary to mention the less relevant versions I gathered of the *vulgar* ballads *El cura pide chocolate* and *Madre, Francisco no viene*, together with the fragment of *La molinera y el cura* from which only a previous text was known in Cuba; or the unknown news to date of the presense in the major one of the Antilles of the ballad of *Bernal Francés*, of which I could only gather the intrigue's story in prose, but not the verses.

Another of the contributions of this doctoral thesis is a proposal to generically delimit the American ballad repertoires, characterized by a

proliferation of fragmentary versions and hybrid themes, often closer to other genres of narrative traditional song than to the *Romancero*. The present doctoral thesis includes necessarily a work of edition of which the selection of themes and versions constitutes a fundamental part. The definition and delimitation of such a complex poetic genre is an essential problem to be solved, since the gathered traditional heritage is indispensable to carry out an expurgation of those themes that have often been considered to be traditional ballads when they were not, in order to establish, as far as possible, a corpus that gives priority to poetical excellence for such a corpus to be worth deserving the pretige that has always enjoyed the romancístico genre, brought to the summit of the Hispanic literature by authors like Percy, Schlegel, Herder, Jacob Grimm, Goethe, Hegel, Deschamps or Victor Hugo. I therefore believe that extending the ballad corpus with themes or versions of adscription clearly beyond the genre, besides unnecessary is counterproductive, since by means of increasing the corpus, there is risk of including in the above mentioned corpus themes whose mediocrity is incompatible with the genre's excellence.

A further contribution of this doctoral thesis worth highlighting is the necessary work that I have carried out to update the bibliography on modern oral traditional ballads' collection throughout Spanish America (and not only in Cuba and Dominican Republic), updating it and, therefore, increasing the number of bibliographic entries that can be found in the manuals on the matter. In addition I have undertaken a work of review that I believe is essential for the research of the collection of ballads of modern oral tradition in the 21st century, of the previous bibliographical information performing a necessary expurgation of entries that are not relevant in this regard. With regard to the Cuban and Dominican ballad texts, the reissue of the versions published during the 20th century is also provided, with special care in reproducing faithfully the original texts, which later collections have sometimes altered significantly due to mistakes in the editing work, being these spurious reproductions perpetuated in subsequent works, given the difficulty of consulting the original sources.

The last of the original contributions of this doctoral thesis is the comparative study of the Quisqueyan and Cuban corpus, whose result refutes the thesis defended by Mercedes Díaz Roig and Sócrates Nolasco (and, to some extent, already considered as a possibility by Alejo Carpentier) that both

textual corpuses would form part of the same subdivision of the pan-hispanic ballad geography. It turns out from the above mentioned comparative study carried out in this doctoral thesis, that Cuba and Dominican Republic form areas of different folk geography. In addition, it is easy to deduce from the study of the Cuban collection of ballads, from an analytical and functional perspective, that there is a folk geographical division of the island in two differentiated zones, the western and the eastern zone.

XI.3. CONCLUSIONS

I) As Samuel G. Armistead and Diego Catalán conjectured wisely during the 1st International Symposium on *Romancero* more than forty years ago, carrying out systematic surveys in unexplored zones of Spanish America has undoubtedly to provide surprises that would fully justify the arduous work that the above mentioned systematic surveys require. Proof of this is this doctoral thesis: examples are the excellent results of the field research that I carried out in the Cuban municipality of Baracoa and in other nearby municipalities of Guantánamo's province (including those of other bordering provinces) in which I could document the presence of the ballad *Casada de lejas tierras* for the first time in Hispanic America oral tradition; Also, this thesis has revealed the survival in Cuba and Dominican Republic of almost a dozen of previously unpublished themes (those of *Silvana* and half a dozen more religious ballad themes in Dominican Republic, as well as that of *El quintado+La aparición de la enamorada* or that of *Bernal Francés* in Cuba). Consequently, one of the most evident conclusions of this doctoral work is that of the usefulness of continuing to carry out systematic field researches in Spanish America countries. It is interesting to recall that there are not known oral traditional ballads yet in nations such as Honduras whereas in others such as Bolivia, Ecuador, Panamá or El Salvador, there is hardly succinct news and very limited informations. In the case of Dominican Republic, no traditional documented versions of ballads exist yet in more than half of the provinces: Pedernales, Independencia Elías Piña, Dajabón, Montecristi, Valverde, Santiago Rodríguez, Baoruco, Hermanas Mirabel, Monseñor Nouel, Peravia, San Cristobal, Sánchez Ramírez, María Trinidad Sánchez, San Pedro de Macorís and La Romana; whereas we only

possess one text of the provinces of La Altagracia, Samana, Monte Plata, Hato Mayor and Barahona, and only two texts of those of El Seibo, San José de Ocoa and La Vega. Therefore, what needs to be done now is the accomplishment of a systematic field research throughout the Dominican geography, whose starting point should basically be the field surveys carried out by Edna Garrido and her collaborators, as well as those provided in this doctoral thesis.

II) Something similar applies to the bibliographical research, as proposed by Armistead and Catalan in that 1st International Symposium on Romancero celebrated in Madrid, it is necessary for Latin American countries to unify their scattered bibliography, as well as to investigate the existence of published ballad versions that could be unknown to scholars until the present date. This bibliographic work remains essential and necessary, as this doctoral thesis has revealed: the update of the Latin American bibliography, besides having increased significantly the number of bibliographic references (even with the necessary expurgation of the non pertinent ones) that so far could be found in the existing manuals on the subject, it has corrected some mistakes taken as a truth even by the very specialists, like the errors related to the bibliography about the modern oral traditional ballads in Ecuador or to those introduced in new careless editions of “El romance en Cuba” of Carolina Poncet; in addition the search in local publications of relatively unknown –in general throughout Latin America, but especially in Cuba and in the Dominican Republic– that has also allowed us to reveal the underlying versions of ballads (or news about them) are unknown to the most of the experts: as examples, in the Dominican Republic the brochure “Aporte a la investigación del Folk-lore in Santo Domingo: el rosario”, the book “Del Folk-lore Musical Dominicano”, the study “Folklore de la Republica Dominicana” or the Manuel Rueda's researches for the *Instituto de Investigaciones Folklóricas de la UNPHU*; and in Cuba, the “Oriente Folklórico” publication or the monografía “El Cancionero infantil de Hispanoamerica”.

III) The richness and vitality of the oral tradition of Cuba, the Dominican Republic and the other Latin American countries make needless usual practice of a great number of *Romancero's* researchers in their field work; increasing their surveys in Latin American with non-traditional texts, hybrid themes or narrative songs that don't belong to the genre, often for hiding poor results that

would not meet the initial expectations of the field research. To carry out any serious study of traditional *Romancero* in Latin America it is imperative to use the rigorous criteria that is used in regard to the genre's delimitation in the other subtraditions of *Romancero pan-hispánico*.

IV) The vitality of the Dominican oral tradition in the XXI century was revealed in the present doctoral study by the high number of ballads gathered during the field surveys that I carried out: more than fifty texts were recorded, what ranks the present work as one of the most important collections, surpassed only by the one gathered by Professor Edna Garrido during her entire life as a scholar. One third out of more than three hundred fifty people who were interviewed said to know fragments of some ballads or could, at least, recognize the incipit of the personal manual of the research which was made based in well-known previous versions.

V) The documented corpus of Dominican ballad versions is comprised by more than one hundred fifty texts of thirty-one ballad themes: *La muerte ocultada*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana*, *Conde niño*, *Blancaflor y Filomena*, *Albaniña*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas*, *Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Polonia y la muerte del galán*, *La Virgen y el ciego*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *El rastro divino*, *El rastro divino+Las tres Marías*, *En el monte murió Cristo*, *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino*, *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo* and *Madre, a la puerta hay un niño*. The ballad theme of *Ricofranco* is one of those special cases in which the existence of the ballad could only be proved by the fragments that were found during the field surveys, but none complete version of it was found.

VI) Apart from the themes of *Mambrú* and *Monja por Fuerza*, both ubiquitous themes in children repertoire, the theme of *Las señas del esposo*, with more than twenty-five documented versions, is the one with more number of versions known in the Dominican Republic, Spanish speaking Antilles and also almost all oral Hispanic traditions. The theme of *Gerineldo*, with ten documented texts, is also abundant in the Dominican oral tradition, a high

number considering the scarce presence of this theme in Latin America. In addition to the number, this theme is important in the Dominican ballad by the variety and uniqueness of the texts.

VII) One of the most striking aspects of the Dominican tradition is precisely the trend seen towards the form of prose of some ballad themes. All the texts of the theme of *Gerineldo* that I could pick up in the 21st century presented, in more or less proportion, parts in form of prose, as the only collected text of the *Silvana* ballad and in one of the *Delgadina*'s texts. Unlike in the Dominican Republic, in the Cuban corpus texts, the sequences in prose represent a very small percentage, even in the field surveys carried out in the present century.

VIII) The jewel of the ballads of the Dominican oral tradition is the version of the theme *La muerte ocultada*, exceptional for being the only known version in Latin America, (a circumstance that, until the submission of this doctoral thesis, would also share with the Dominican version of the theme *El quintado+La aparición de la enamorada*, to which we must now add a Cuban version gathered in my research in the town of Baracoa). Also outstanding is the Dominican version of the theme of *Silvana* that I collected in my field surveys, in 2003, in San José de Ocoa, the only one in the Dominican Republic corpus, because so far only some fragmentary texts from Puerto Rico and a Cuban version (continued by the theme of *Delgadina*) were known in Latin America. The rest of *romances novelescos* stands out for the number of versions of the theme of *Delgadina* (the second after the theme of *Las señas del esposo*), with eight texts (sharing the common feature to all Latin America as one of the most popular ballads in oral tradition). The corpus of Dominican *romances novelescos* get completed with the themes of *Blancaflor y Filomena* and *Conde niño*, both with two versions, and of *Albaniña*, with five versions (the most numerous of the *romances novelescos* after the themes of *Las señas del esposo*, *Delgadina* and *Gerineldo* in his various texts). There are also five versions of the theme *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*.

IX) It is also important to highlight the vitality of the religious ballad themes in the Dominican *Romancero*, which is still alive in the oral tradition of the 21st century (proof of the influence of both, Catholicism and the Catholic

Church hierarchy in all aspects of the life of the country). In the Dominican Republic corpus we find six versions of the theme *La Virgen y el ciego*, five of *Madre, a la puerta hay un niño*, four of *Congoja de la Virgen en Belén*, three of *El rastro divino+Las tres Marías*, two of the themes *En el monte murió Cristo* and *El rastro divino*, and finally one of the themes *Desde el huerto hasta el calvario+El rastro divino* and *Jesucristo va de ronda+El monumento de Cristo*.

X) Although there is a significant number of themes and texts in the Dominican Republic corpus which are not part of the children repertoire, the majority of the versions found in the Dominican Republic were children ballads. In addition to the themes of *Mambrú*, *Las señas del esposo* (whose corpus share exclusive texts of adult folklore with others texts from the children repertoire) or *Monja por fuerza*, other ballad versions are documented in the Child Dominican folklore: *Hilo de oro*, *Don Gato*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *Me casó mi madre* and *La nuera ociosa*. Also a part of the versions of the themes of *Conde niño*, *La Virgen y el ciego*, *Madre, a la puerta hay un niño*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* or the only Dominican version of *El quintado+La aparición de la enamorada*.

XI) This doctoral research has also shown the vitality of modern oral traditional *Romancero* in Cuba in this 21st century, with greater strength even in the Dominican Republic, corroborating informations from field surveys conducted in the last quarter of the 20th century. The collection of ballads presented in this dissertation, the most copious and representative until the date of the ballads of oral tradition of the eastern provinces of Cuba, proves the especial vitality of the ballad on the Caribbean island, especially in Eastern Cuba, where still in the 21st century can be documented themes unknown up to the present in Latin America, as *Casada de lejas tierras*. This is an objective data that reinforces our conclusion about the utility to carry out systematic field research in Latin American countries, in general, and in the eastern provinces of Cuba in particular, especially in Las Tunas, where only a small number of surveys has been made and, consequently, an equally small numbers of ballad texts has been found.

XII) The corpus of Cuban ballad versions of the modern oral tradition documented to date consists of around eight hundred texts from forty-two

themes: *Casada de lejas tierras*, *La mala suegra*, *La dama y el pastor*, *Roncesvalles*, *Las señas del esposo*, *Gerineldo*, *Gerineldo y La condesita*, *Delgadina*, *Silvana+Delgadina*, *Conde niño*, *El marinero raptor*, *Albaniña*, *La hermana cautiva*, *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva*, *El quintado+La aparición de la enamorada*, *Me casó mi madre*, *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *Don Gato*, *Hilo de oro*, *Ricofranco*, *Santa Iria*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua*, *Santa Catalina+Marinero al agua*, *Los tres alpinos*, *Mambrú*, *Monja por fuerza*, *La nuera ociosa*, *Madre*, *Francisco no viene*, *Polonia y la muerte del galán*, *La molinera y el cura*, *El cura pide chocolate*, *Nochebuena*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *La Virgen y el ciego*, *Madre, a la puerta hay un niño*, *La Virgen vestida de colorado*, *El rastro divino*, *Las cinco llagas+El rastro divino*, *Allá en el monte Calvario+El rastro divino* and *¿Cómo no cantáis la bella?*, *a lo divino*. Besides the ballads mentioned above, a young woman who I interviewed was able to recognize the *incipit* of *Bernal Francés*' theme, but she could not remember any other verses of it.

XIII) The most important peculiarity of the oral Cuban tradition, unnoticed by the experts until now, is the singularity of the existence of a particular eastern Cuban *Romancero* with its own identity. Therefore, we should distinguish two Cuban regions: the eastern and the western regions, having the latter expanded throughout the whole island. From analytical and functional perspectives, we could talk of eastern and western Cuba zones, with similar criteria to those used to divide the Spanish *Romancero*. In the Iberian peninsula, according to most experts, there are two different areas: one in the northwest, with different features from the other areas, that would have resisted all invasions by southern Spanish versions, having these spread by the East and Center of Spain. Therefore, we could say that there is a parallelism between eastern Cuba and the northwest of Spain and between western Cuba and southern Spain. The singularity of the *Romancero* of eastern Cuba resides not only in the exclusivity of certain themes, but also in the distinctive features of the themes shared with the rest of the island.

XIV) *Las señas del esposo*, with more than one hundred documented versions, is the most widespread theme in the Cuban oral tradition. It is even more popular than *Mambrú* or *Monja por fuerza*, both from the children

repertoire, and the second and the third most popular themes, with around one hundred and seventy versions, respectively. Other popular child ballads are: *Hilo de oro* and *Santa Catalina+Marinero al agua*, with more than sixty known versions; *Ricofranco*, *Polonia y la muerte del galán* and *¿Dónde vas, Alfonso XII?* with around thirty versions each, and *Don Gato*, with twenty-six. *Delgadina*, another very popular ballad, not only in Cuba but in Latin America, has around fifty documented texts. In Cuba, the most remarkable peculiarity of *Delgadina*'s theme is the existence of three *types* of this *romance*: the "eastern *type*", prevalent in the East of the island; a second one, the "insular *type*", spread throughout Cuba (being, though, scarce in the East); and, lastly, the "censored *type*" also spread throughout the island, but with fewer versions. This third *type* was censored during traditional recreation in order to avoid mentioning incest, which is considered a taboo. Other themes from Cuban folklore that are worth mentioning are: *La hermana cautiva* (with thirty-five documented versions), whose presence only in eastern Cuba supports the idea of dividing the Cuban *Romancero* in two different regions; the significantly abundant *Conde niño* and *Santa Iria*, (with eighteen texts); *Albaniña* (with fourteen versions), and *Los tres alpinos* (with fifteen texts), which is very rare in other parts of Latin America.

XV) The Cuban oral tradition, especially in the East, treasures several jewels, such as the version of *Casada de lejas tierras*, the only documented version in all Latin America, which I collected during my field work in 2001. Also exceptional are the two Cuban versions of the theme *La mala suegra*, both from eastern Cuba, being also the only documented versions in Latin America. Thus, eastern Cuba would be the only area in Latin America where such themes were documented: the subject of both is the relationship and conflicts between newly married women and their in-laws, particularly with their mothers-in-law, who are usually very badly pictured. Behind this we can find the functionality of *Romancero*: it forewarns of the inconveniences and dangers of marring far away from your homeland. The same could be said about the Cuban versions of the two *romances picarescos* whose main character is a clergyman: *La molinera y el cura* and *El cura pide chocolate*, with two documented Cuban texts of each. The four texts were collected in eastern Cuba and can be found nowhere else in Latin America. Also remarkable are the only two versions collected in eastern Cuba of the vulgar-origin ballad *Madre, Francisco no viene*.

But not only have the eastern provinces had exclusivity in exceptional *romances*. The version of *Ciego de Ávila* from *La infantina+El caballero burlado+La hermana cautiva* is also very rare (the two first themes out of three have never again been documented in Latin America).

XVI) Worth mentioning in the Cuban *Romancero* are also the following ballads: the version, that I collected in 2001, of *El quintado+La aparición de la enamorada*, once the only version of this ballad known until then was from the Dominican Republic; the version of *Silvana*, whose only Cuban text, along with the dominican text that I collected in 2003, in San José de Ocoa, and the four fragmented texts founded in Puerto Rico, draw the borders of this theme in Latin America inside the Antilles. It is also worth mentioning the only Cuban version of the oldest documented ballad of *La dama y el pastor*, gathered in the eastern province of Camagüey; likewise the two texts of *Gerineldo*, as well as four texts of the double theme *Gerineldo y La condesita*. And, finally, the only version in Cuba of the Caribbean traditional theme *La muerte del príncipe don Juan+No me entierren en sagrado* (very similar to the versions collected in Dominican Republic).

XVII) Apart from the themes of *Santa Iria*, *Santa Catalina*, *Marinero al agua* and *Santa Catalina+Marinero al agua*, whose versions are mostly part of the ritual of children repertoire (even though they are *fábulas* that describe the lives of saints and miraculous interventions), in the Cuban religious ballads there are nearly two dozen texts corresponding to nine ballad themes: ten versions of *Madre, a la puerta hay un niño*, four of *La Virgen y el ciego*, two of the ballads *El rastro divino* and *¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino* and one of *Nochebuena*, *Congoja de la Virgen en Belén*, *La Virgen vestida de colorado*, *Las cinco llagas+El rastro divino* and *Allá en el monte Calvario+El rastro divino*. Twenty-three texts altogether, this is approximately three percent of the Cuban *corpus*, a percentage that clearly reveals the scarcity of the religious *Romancero* in Cuba. The reason for that could be the intent of Cuban Revolution to relegate the religious believes of the population, a goal that seems to have been successfully achieved, according to the small number of religious ballad texts documented in the island.

XVIII) The field research carried out for this doctoral thesis revealed (as an exception in the Cuban geography) the almost complete absence of modern

oral traditional *Romancero* in the Municipio Especial Isla de la Juventud. The reason for this peculiarity is that this island, known decades ago as Isla de Pinos and renowned for having the most notorious prison in Cuba, suffered a deep metamorphosis after the triumph of the Cuban Revolution. Fidel Castro (who held a season there) wanted to delete the dreary past of the island by transforming the prison into an international university for Cuban and foreign students, especially from the third world countries. Thousands of Cubans from all the provinces (most of them without any roots in the island) moved to work in the reborned enclave and formed a new population, along with the thousands of students (mostly foreigners) that attended the university. Both groups of new settlers formed a community not likely to keep or maintain oral traditions that they didn't share.

XIX) As in the Dominican Republic, the *Romancero* in Cuba belongs not only to the children repertoire, despite what the experts have been saying during the past three decades. In the Spanish Caribbean, ballads still live being transmitted from one generation to the other amongst adults of the community, mainly from grandmothers to mothers and daughters. Although oral tradition is mostly feminine, there are also extraordinary male porters of the tradition in Cuba, such as Tomás Durán Lores, the source of the only version in Latin America of the theme *Casada de lejas tierras*, whose folk knowledge is truly remarkable. As far as Cuba is concerned, even though there is a significant number of themes and texts from the children repertoire, the corpus of adult folklore is, nevertheless, very important. As we just mentioned, this adult folklore is transmitted in chain by the women of the family. The unfortunately extended idea of the Cuban *Romancero* on the whole as part of the children folklore, as Maximiano Trapero and other experts stated recently, has been proved wrong. This idea comes from the superficial knowledge of Carolina Poncet and José María Chacón, whose old thesis haven't been critically reviewed ever since they were made. A good part of their research was done on the child scope, which is doubtless easier to investigate, but that doesn't imply that only the children are the guardians of traditional *Romancero*. A good proof of that are the Cuban versions of *Casada de lejas tierras*, *La mala suegra*, *La infantina*+*El caballero burlado*+*La hermana cautiva*, *Silvana*+*Delgadina* or *El quintado*+*La aparición de la enamorada*, which don't belong to the children

repertoire. The same thing could be said about a significant number of the Cuban versions of *Las señas del esposo*, *Albaniña*, *Conde niño*, *La hermana cautiva* or *Delgadina*.

XX) There are a few other false common places about the *Romancero* that notorious experts defended at the beginnings of the studies on ballads (due to a superficial approach to the genre) and thence forth extended by inertia and were accepted without the necessary critical review, on the basis of a "authority criteria". One of these wrong cliches is the urban character of the Cuban *Romancero*, as Beatriz Mariscal stated at the early years of the XXI Century. Another false common place, fortunately almost abandoned, is the non-existence of ballad tradition inside the black community. On the contrary, all the field research dispel any doubts about it: the color of skin is not relevant; black people, as well as *mulatos* or *mestizos* can treasure a knowledge in any kind of Hispanic folklore even bigger than the white informers. In fact, most of the people who sang *romances* for me, both in Cuba and the Dominican Republic, were either black people or *mulatos*.

XXI) Opposite to what Sócrates de Nolasco or Mercedes Díaz Roig stated, about an area of folk geography shared by the Spanish Antilles (Cuba, Dominican Republic and Puerto Rico), a comparative study of the Cuban and Dominican *Romanceros* clearly shows the different national identities. Both *Romanceros* have more differences than similarities: they don't share the same themes, to begin with. Furthermore, there are around twenty Cuban ballads that have not been documented in the Dominican tradition. These ballads are: *Casada de lejas tierras* (polias.), *La dama y el pastor* (polias.), *Ricofranco* (é), *La hermana cautiva* (í-a), *La mala suegra* (polias.), *La infantina* (í-a)+*El caballero burlado* (í-a)+*La hermana cautiva* (í-a), *Roncesvalles* (á-a), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (polias.), *El marinero raptor* (é-a), *Santa Iria* (á-a+é-o), *Los tres alpinos* (polias.), *Madre, Francisco no viene* (á-a), *La molinera y el cura* (é) y *El cura pide chocolate* (á-a); and the religious themes *La Virgen vestida de colorado* (á-o), *¿Cómo no cantáis la bella? a lo divino* (é-a), *Las cinco llagas* (á)+*El rastro divino* (á-o), *Allá en el monte Calvario* (é-a)+*El rastro divino* (á-o) and *de Nochebuena* (polias.). On the other hand, the themes of *La muerte ocultada* (í-a) and *Blancaflor y Filomena* (é-a), as well as the religious *En el monte murió Cristo* (é-o), *El rastro divino*, *Desde el huerto hasta el calvario*

(á)+*El rastro divino* (á-o), *Jesucristo va de ronda* (ó-e)+*El monumento de Cristo* (á-o) and *El rastro divino* (á-o)+*Las tres Marías* (á-a), have only been documented in the Dominican Republic and, so far, not in Cuba.

XXII) Even the particular analysis of the ballad themes common to both corpus reveals important differences. We have made a comparative study of five romances that are both Cuban and Dominican: *Delgadina*, *Las señas del esposo*, *Conde niño*, *Gerineldo* and the double theme *Gerineldo y La condesita*, and we have found that they not only do not share a common folk geography area, but also have a national self-identity. The Dominican versions of *Gerineldo* are, doubtless, the best example of these national *subtypes* with a unique identity because they have not background in the Iberian peninsula and can be exclusively found in the Dominican Republic. In the Dominican versions of *Gerineldo*, the Spanish *vulgata* ends with a portion of the mixed *romance* of *La enamorada de un muerto y Conde niño*. This is exclusive of the Dominican *Gerineldo* and differs not only from the Cuban versions but also from all the rest of Spanish subtraditions. A new illustration of these national subtypes could be the Cuban version of *Casada de lejas tierras*, the only one collected in Latin America, whose specific characteristics make it distinctive from all the rest of the *corpus pan-hispánico*.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
I. Introducción. Aportaciones originales de la tesis doctoral	10
II. Qué entendemos por romance tradicional. Los problemas de delimitación del género	21
II.1. Problemas de delimitación del romancero de tradición oral moderna. La confusión de sus límites.....	21
II.2. Poesía popular y poesía tradicional. El criterio de tradicionalidad	24
II.3. Otros criterios y características que definen el género	27
II.4. Componente narrativo y criterios de origen	28
II.5. Criterios formales	29
II.6. Romances de origen vulgar, canciones narrativas modernas, de origen letrado con molde romancístico, canciones híbridas entre corrido y romance	34
II.7. Temas y versiones que a menudo son consideradas como romances tradicionales y que no deberían ser incluidos en el corpus del romancero de tradición oral moderna	36
III. Estado actual de la investigación sobre el romancero de tradición oral moderna en la América hispana	53
III.1. Presencia del romancero en América desde los inicios del Descubrimiento y la Conquista	53
III.2. El descubrimiento del romancero de tradición oral moderna en Hispanoamérica. Los trabajos fundacionales	62
III.3 El impulso de las investigaciones tras los estudios fundacionales: 1925-1950	73
III.4 El desarrollo de las investigaciones entre 1950 y 1975: las primeras antologías de versiones hispanoamericanas, la primera bibliografía del romancero en Hispanoamérica y el <i>Primer Coloquio Internacional sobre Romancero</i>	83
III.5. Los <i>Coloquios Internacionales sobre Romancero</i> celebrados en el último cuarto del siglo XX	98
III.6. 1975-2000: <i>Bibliografía del romancero oral</i> . Los romanceros tradicionales de México y Cuba	105
III.7. <i>El romancero tradicional de América</i> de Mercedes Díaz Roig: una antología indispensable	120
III.8. “La eterna agonía del romancero” dobla en su centenaria derrota el siglo XXI	122

IV. La recolección del romancero de tradición oral moderna en la República Dominicana	135
IV.1. Los primeros testimonios dominicanos de romances de tradición oral moderna. La colección de Pedro Henríquez Ureña	135
IV.2. La gran oportunidad perdida: <i>Folk-lore from Dominican Republic</i> de Manuel José Andrade	139
IV.3. El impulso de los estudios folclóricos: Ralph Steele Boggs	141
IV.4. Flérida de Nolasco y su aportación al estudio del romancero de tradición oral moderna	142
IV.5. Las dos obras magnas del romancero de tradición oral en República Dominicana: <i>Versiones dominicanas de romances españoles y Folklore infantil de Santo Domingo</i> de Edna Garrido de Boggs	145
IV.6. Ulteriores contribuciones de Edna Garrido de Boggs al estudio del romancero de tradición oral moderna en la República Dominicana	159
IV.7. El lento goteo de trabajos sobre el romancero dominicano de tradición oral desde 1955 hasta 1970	162
IV.8. Los trabajos perdidos de Manuel Rueda. El Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña	165
IV.9. Los últimos trabajos del siglo XX	172
IV.10. Primera encuesta romancística en el siglo XXI: Andrés Manuel Martín Durán (año 2001)	173
IV.11. Encuestas romancísticas en el año 2003 de Andrés Manuel Martín Durán: el Distrito Nacional de Santo Domingo	179
IV.12. Encuestas romancísticas en el año 2003 de Andrés Manuel Martín Durán: la provincia de Ocoa	182
IV.13. Encuestas romancísticas en el año 2003 de Andrés Manuel Martín Durán: provincias de Santiago, Espaillat y Puerto Plata	188
IV.14. Encuestas romancísticas en al año 2003 de Andrés Manuel Martín Durán: resumen de resultados	195
IV.15. Las encuestas romancísticas de Carmen Ramos García en enero de 2004	198
IV.16. <i>Mujeres, eros y tánatos en el romancero dominicano</i> de Rita Tejada	199
IV.17. Consideraciones finales	203

V. Corpus de versiones dominicanas del romancero de tradición oral moderna	211
V.1. Criterios de edición	211
V.2. Corpus de textos dominicanos del romancero de tradición oral moderna	218
1. <i>La muerte ocultada (í-a)</i>	218
2. <i>Las señas del esposo (é)</i>	219
3. <i>Gerineldo (í-o)</i>	228
4. <i>Delgadina (á-a)</i>	238
5. <i>Silvana (í-a)</i>	244
6. <i>Conde niño (á)</i>	245
7. <i>Blancaflor y filomena</i>	246
8. <i>Albaniña (ó)</i>	247
9. <i>El quintado + La aparición de la enamorada (é-a)</i>	250

10. <i>Me casó mi madre (í-a)</i>	251
11. <i>La muerte del príncipe don Juan (á-a) + No me entierren en sagrado (á-o)</i>	252
12. <i>¿Dónde vas, Alfonso XII? (polias.)</i>	254
13. <i>Don Gato (á-o)</i>	255
14. <i>Hilo de oro (é)</i>	258
15. <i>Santa Catalina (á-a)</i>	262
16. <i>Marinero al agua (á-a)</i>	265
17. <i>Santa Catalina + Marinero al agua (á-a)</i>	267
18. <i>Mambrú (á)</i>	267
19. <i>Monja por fuerza (é-o)</i>	272
20. <i>La nuera ociosa (polias. en versos pareados)</i>	274
21. <i>Polonia y la muerte del galán</i>	274
22. <i>La Virgen y el ciego (é)</i>	275
23. <i>Congoja de la Virgen en Belén (í-a)</i>	277
24. <i>El rastro divino (á-o, á-a)</i>	279
25. <i>El rastro divino (á-a)</i>	279
26. <i>El rastro divino + Las tres Marías (á-o, á-a)</i>	280
27. <i>En el monte murió Cristo</i>	281
28. <i>Desde el huerto hasta el calvario (á) + El rastro divino (á-o)</i>	282
29. <i>Jesucristo va de ronda (ó-e) + El monumento de Cristo (á-o)</i>	282
30. <i>Madre, a la puerta hay un niño (polias. en versos pareados)</i>	283

VI. La recolección del romancero de tradición oral moderna en

Cuba	287
VI.1. El primer romance cubano de la tradición oral moderna (1905)	287
VI.2. La tesis doctoral del Carolina Poncet y de Cárdenas: <i>El romance en Cuba</i> (1913)	288
VI.3. Otras contribuciones de Carolina Poncet al estudio del romancero panhispánico de tradición oral: "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisones", "Romances de pasión" y <i>Coplas y romances de Navidad</i>	297
VI.4. Materiales de Poncet inéditos en el momento de su muerte: la edición al cuidado de Mirta Aguirre de <i>Investigaciones y apuntes literarios</i>	300
VI.5. La última de las contribuciones de Carolina Poncet al estudio del romancero panhispánico: un estudio inédito sobre la mujer en el romancero	304
VI.6. Los trabajos seminales de José María Chacón y Calvo (1913-1914) ..	306
VI.7. José María Chacón y Calvo: residencia en Madrid desde 1918	317
VI.8. La fundación de la Sociedad de Folklore Cubano y la creación de la revista <i>Archivos del folklore cubano</i>	318
VI.9. Los estudios de Chacón y Calvo publicados en <i>Archivos del folklore cubano</i>	324
VI.10. Las encuestas romancísticas de Menéndez Pidal y Chacón por tierras cubanas y otras contribuciones de Chacón al estudio del romancero	327
VI.11. Últimas aportaciones de Chacón al estudio del romancero	333
VI.12. Las encuestas y los estudios folclóricos de Carlos A. Castellanos (1919-1926)	334
VI.13. "El folklore del niño cubano" de Sofía Córdova de Fernández (1919-1926)	336

VI.14. Herminio Portell Vilá y Aurelio M. Espinosa: sus contribuciones al estudio del romancero en la revista <i>Archivos del folklore cubano</i>	340
VI.15. Ramón Martínez y su <i>Oriente folklórico</i> (1931-1939)	342
VI.16. Una versión cubana del tema de <i>La hermana cautiva</i> recogida por Aníbal Otero en la península (1933)	344
VI.17. <i>Estudio del folklore sagüero</i> de Ana María Arissó	345
VI.18. Alejo Carpentier: <i>La música en Cuba</i> (1946)	347
VI.19. Las versiones cubanas recogidas por Edna Garrido en Miami (1957); José Luciano Franco y su <i>Folklore criollo afrocubano</i> (1959) y <i>El cancionero infantil de Hispanoamérica</i> de Ana Margarita Aguilera (1960)	350
VI.20. Concepción T. Alzola y su <i>Folklore del niño cubano</i> (1961-1962)	353
VI.21. Las contribuciones de Susana Redondo de Feldman (1965), Nicolás Faray (1970) y María Teresa Linares (1970)	359
VI.22. Los estudios romancísticos de Mirta Aguirre (1975-1985)	360
VI.23. El <i>Atlas de la cultura popular cubana</i> (1979-2002)	367
VI.24. El <i>Romancero general de Cuba</i> de Beatriz Mariscal (1996)	371
VI.25. <i>Juegos infantiles</i> de Caridad Santos y Sonia Correa (1999). Edición en CD-Rom de <i>Atlas etnográfico de Cuba. Cultura popular tradicional</i> (2000) ..	374
VI.26. “Una cala en el romancero de tradición oral que se canta hoy en Cuba y República Dominicana” de Andrés Manuel Martín Durán (2001)	376
VI.27. Andrés Manuel Martín Durán: la encuesta 2001	385
VI.27.1. Los primeros días en La Habana	387
VI.27.2. Las primeras semanas en la parte oriental de Cuba	390
VI.27.3. Boca de Yumurí y la primera versión documentada en Hispanoamérica del romance de <i>Casada de lejas tierras</i>	393
VI.27.4. La encuesta en Consolación de Mosquitero. El repertorio de Esmeralda Fernández Aguirre	401
VI.27.5. Encuestas en localidades del municipio guantanamero de Maisí	403
VI.27.6. Encuestas en localidades de la ribera del río Macaguaní	405
VI.27.7. Más encuestas en la ciudad de Baracoa	409
VI.27.8. Encuestas en localidades de la ribera del río Toa	413
VI.27.9. Encuestas en el área de Jamal	416
VI.27.10. De Boca de Miel a Yara	417
VI.27.11. Encuesta en Cayo Güin	419
VI.27.12. Encuestas en el sur del municipio de Baracoa	421
VI.27.13. Encuestas en el municipio de Moa, provincia de Holguín ...	423
VI.27.14. La costa noroeste del municipio de Baracoa y las versiones de Playa Fundadora	425
VI.27.15. La ribera del río Duaba	427
VI.27.16. Últimos días de la estancia y balance final de la encuesta ..	429
VI.28. <i>Romancero tradicional y general de Cuba</i> de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez (2002)	432
VI.29. Andrés Manuel Martín Durán: encuesta 2004	438
VI.29.1. Encuestas en la provincia de Granma	438
VI.29.2. Encuesta en Chivirico, localidad cabecera del municipio de Guamá, provincia de Santiago de Cuba	443
VI.29.3. Encuestas en otras localidades del municipio de Guamá ...	451
VI.29.4. Últimos días de mi estancia y balance final de mi encuesta de 2004	455

VI.30. Balance de mis encuestas de campo en Cuba en los años 2000, 2001 y 2004	458
VI.31. Consideraciones finales	459

VII. Corpus de versiones cubanas del romancero de tradición oral

moderna	469
VII.1. Criterios de edición	469
VII.2. Corpus de textos cubanos del romancero de tradición oral moderna	473
1. <i>Las señas del esposo</i>	473
2. <i>Delgadina (á-a)</i>	492
3. <i>Silvana (í-a) + Delgadina (á-a)</i>	515
4. <i>La mala suegra (polias.)</i>	515
5. <i>Casada de lejas tierras (polias.)</i>	516
6. <i>Albaniña (ó)</i>	517
7. <i>Me casó mi madre (í-a)</i>	525
8. <i>Gerineldo (í-o)</i>	530
9. <i>Gerineldo y La condesita (í-o, á)</i>	531
10. <i>La infantina + El caballero burlado + La hermana cautiva (í-a) ...</i>	535
11. <i>Conde niño (á)</i>	536
12. <i>La muerte del príncipe don Juan + No me entierren en sagrado (á-a)</i>	541
13. <i>La hermana cautiva (í-a)</i>	542
14. <i>La dama y el pastor (polias.)</i>	559
15. <i>Ricofranco (é)</i>	560
16. <i>El quintado (é-a) + La aparición de la enamorada (î)</i>	565
17. <i>¿Dónde vas, Alfonso XII? (polias.)</i>	566
18. <i>Roncesvalles (á-a)</i>	571
19. <i>Santa Catalina (á-a)</i>	571
20. <i>Marinero al agua (á-a)</i>	573
21. <i>Santa Catalina + Marinero al agua (á-a)</i>	574
22. <i>Santa Iria (polias.)</i>	583
23. <i>El marinero raptor (é-a)</i>	584
24. <i>Hilo de oro (é)</i>	585
25. <i>Don Gato (á-o)</i>	589
26. <i>Mambrú (á)</i>	593
27. <i>Monja por fuerza (é-o)</i>	598
28. <i>Los tres alpinos (polias.)</i>	603
29. <i>La nuera ociosa (polias.)</i>	606
30. <i>Polonia y la muerte del galán (polias.)</i>	611
31. <i>Madre, Francisco no viene (á-a)</i>	618
32. <i>La molinera y el cura (é)</i>	619
33. <i>El cura pide chocolate (á-a)</i>	620
34. <i>Nochebuena (polias.)</i>	620
35. <i>Congoja de la Virgen en Belén (í-a)</i>	621
36. <i>La Virgen y el ciego (é)</i>	622
37. <i>Madre, a la puerta hay un niño (polias.)</i>	622
38. <i>La Virgen vestida de colorado (á-o)</i>	625
39. <i>¿Cómo no cantáis la bella?, a lo divino (é-a)</i>	625
40. <i>El rastro divino (á-o)</i>	626

41. <i>Allá en el monte calvario (é-a) + El rastro divino (á-o)</i>	627
42. <i>Las cinco llagas (á) + El rastro divino (á-o)</i>	627

VIII. El romancero de tradición oral moderna de Cuba y República

Dominicana: estudio comparativo	629
VIII.1. Cuestiones previas	629
VIII.2. Método de estudio	631
VIII.3. Análisis comparativo de conjunto de los corpus de romances cubano y dominicano	632
VIII.4. Estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de <i>Delgadina</i>	634
VIII.4.1. El corpus textual del romance de <i>Delgadina</i> en Cuba y República Dominicana	636
VIII.4.2. La presentación de los protagonistas del romance	637
VIII.4.3. La proposición incestuosa	640
VIII.4.4. La respuesta de Delgadina	643
VIII.4.5. El encierro de Delgadina	646
VIII.4.6. Petición y denegación de ayuda	651
VIII.4.6.a) Las peticiones de ayuda que solicita Delgadina	651
VIII.4.6.b) La fórmula utilizada por Delgadina	654
VIII.4.6.c) Referencias temporales	660
VIII.4.6.d) Circunstancias de familiares y allegados de Delgadina	662
VIII.4.6.e) Respuestas a la petición de auxilio de Delgadina	665
VIII.4.6.f) Reacciones de Delgadina a la denegación de ayuda ...	669
VIII.4.7. Consentimiento de Delgadina	670
VIII.4.7.a) Circunstancias del padre cuando Delgadina pide agua	670
VIII.4.7.b) Fórmula utilizada por Delgadina para pedirle el agua ..	671
VIII.4.7.c) La respuesta del padre	673
VIII.4.8. La muerte de Delgadina y la resolución del conflicto	678
VIII.4.8.a) El corpus quisqueyano	678
VIII.4.8.b) El corpus cubano	682
VIII.4.9. El <i>tipo</i> censurado de <i>Delgadina</i> mediante el proceso de “eufemismo por elipsis”	693
VIII.4.10. Contaminaciones en el corpus cubano de los temas de <i>Silvana</i> y de <i>Delgadina</i>	696
VIII.4.11. El romance de <i>Delgadina</i> en Cuba y República Dominicana. Los subtipos que perviven en el corpus	699
VIII.4.12. Principales rasgos que distinguen los textos cubanos y dominicanos del romance de <i>Delgadina</i>	700
VIII.4.13. Los subtipos insular y oriental del romance de <i>Delgadina</i> en Cuba: rasgos distintivos	703
VIII.4.14. Recapitulación final	704
VIII.5. Estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de <i>Las señas del esposo</i>	705
VIII.5.1 El romance de <i>Las señas del esposo</i> en República Dominicana	709
VIII.5.2. El romance de <i>Las señas del esposo</i> en Cuba	713
VIII.5.3. Principales rasgos que distinguen los textos cubanos y dominicanos del romance de <i>Las señas del esposo</i>	719

VIII.5.4. Rasgos distintivos de las versiones cubanas orientales y occidentales del romance de <i>Las señas del esposo</i>	722
VIII.5.5. Recapitulación final	724
VIII.6. Estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de <i>Conde niño</i>	724
VIII.6.1. El motivo de las transformaciones	725
VIII.6.2. La alborada sanjuanera	728
VIII.6.3. El motivo del canto mágico	731
VIII.6.4. Las <i>dramatis personae</i> de la fábula	732
VIII.6.5. La muerte de los enamorados y el nombre del protagonista	733
VIII.6.6. La única versión del corpus sin metempsicosis	734
VIII.6.7. Apuntes de geografía folclórica	736
VIII.6.8. Recapitulación final	739
VIII.7. Estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de <i>Gerineldo</i>	740
VIII.7.1. El corpus textual del romance de <i>Gerineldo</i> en Cuba y República Dominicana	743
VIII.7.2. Las versiones autónomas cubanas del romance de <i>Gerineldo</i>	745
VIII.7.3. Las versiones dominicanas del romances de <i>Gerineldo</i>	748
VIII.7.3.a) Las versiones dominicanas del romance recogidas en el siglo XX	748
VIII.7.3.b) La singularidad de las versiones del romance de <i>Gerineldo</i> recogidas en el siglo XXI	750
VIII.7.4. Una versión dominicana en prosa con versos residuales del romance de <i>Gerineldo</i> y trasvase de elementos del cuento folclórico de <i>Los gemelos</i>	754
VIII.7.5. Significativas y reveladoras diferencias entre las versiones del tema en Cuba y República Dominicana: su no posible inclusión en áreas de geografía folclórica común	757
VIII.8. Estudio comparativo de las versiones cubanas y dominicanas del romance de tema doble de <i>Gerineldo</i> y <i>La condesita</i>	759
VIII.8.1. Las versiones del romance de tema doble de <i>Gerineldo</i> y <i>La Condesita</i> en Cuba y República Dominicana	764
VIII.8.2. Los textos dominicanos	765
VIII.8.3. Las versiones cubanas	772
VIII.8.4. Consideraciones finales	775
VIII.9. Resultados del estudio comparativo del romancero de tradición oral moderna de Cuba y República Dominicana	776
VIII.10. La singularidad del romancero del oriente cubano como área diferenciada de geografía folclórica	782
IX. Conclusiones	787
X. Bibliografía citada	803
X.1. Congresos y coloquios internacionales	804
X.2. Estudios generales, obras de referencia, bibliografías	805
X.3. Hispanoamérica en su conjunto	815

X.4. Cuba	819
X.5. República Dominicana	822
X.6. Argentina	824
X.7. Chile	826
X.8. Uruguay	827
X.9. Paraguay	827
X.10. Perú	828
X.11. Ecuador	828
X.12. Colombia	828
X.13. Venezuela	830
X.14. Panamá	831
X.15. Costa Rica	831
X.16. Nicaragua	832
X.17. El Salvador	832
X.18. Guatemala	832
X.19. México	833
X.20. Puerto Rico	835
X.21. Estados Unidos de América	836
X.22. Brasil	837
X.23. Obras citadas referentes al romancero peninsular	838

XI. Resumen en inglés de la tesis doctoral	839
---	-----

Índice	859
---------------------	-----